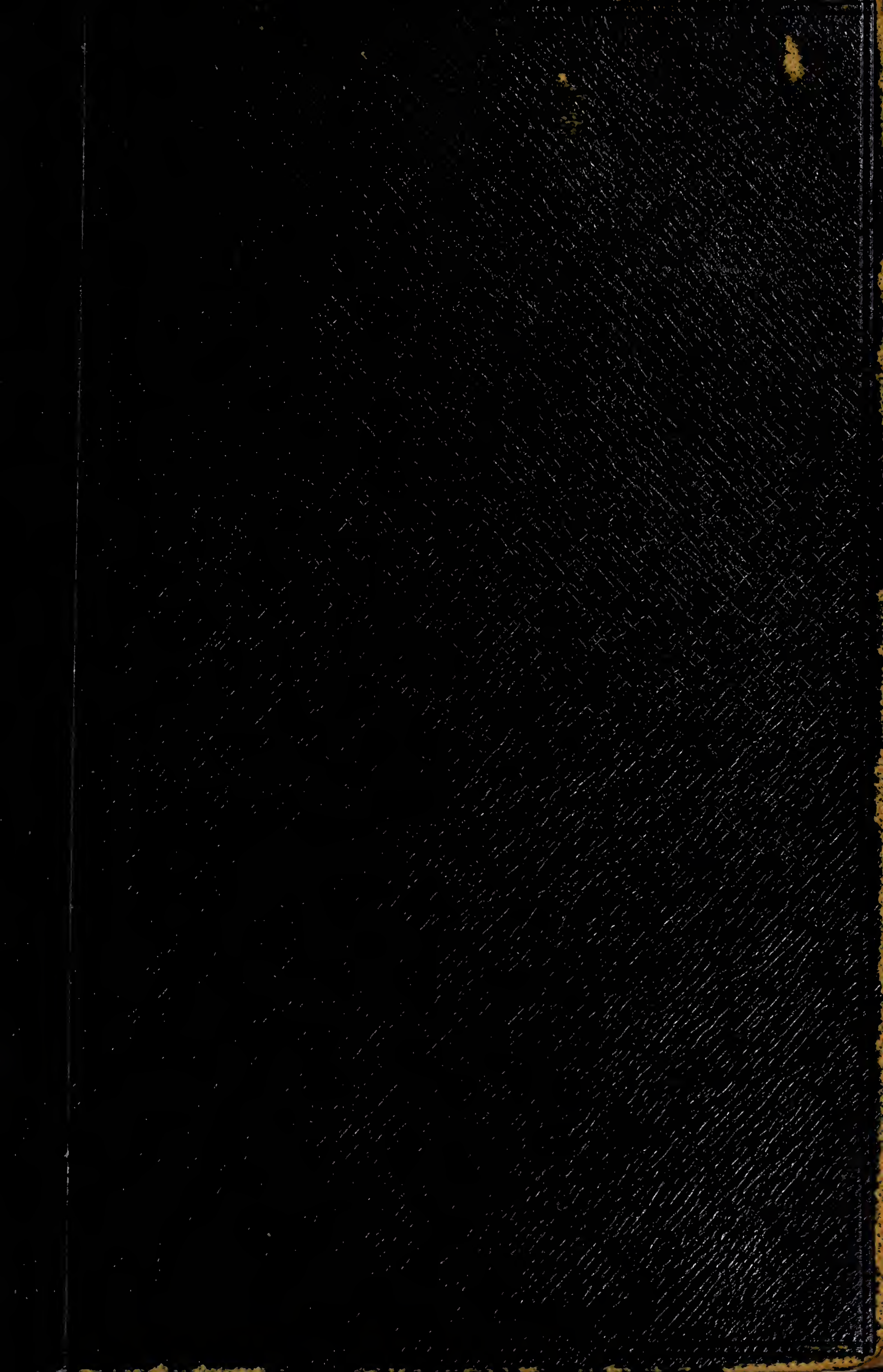
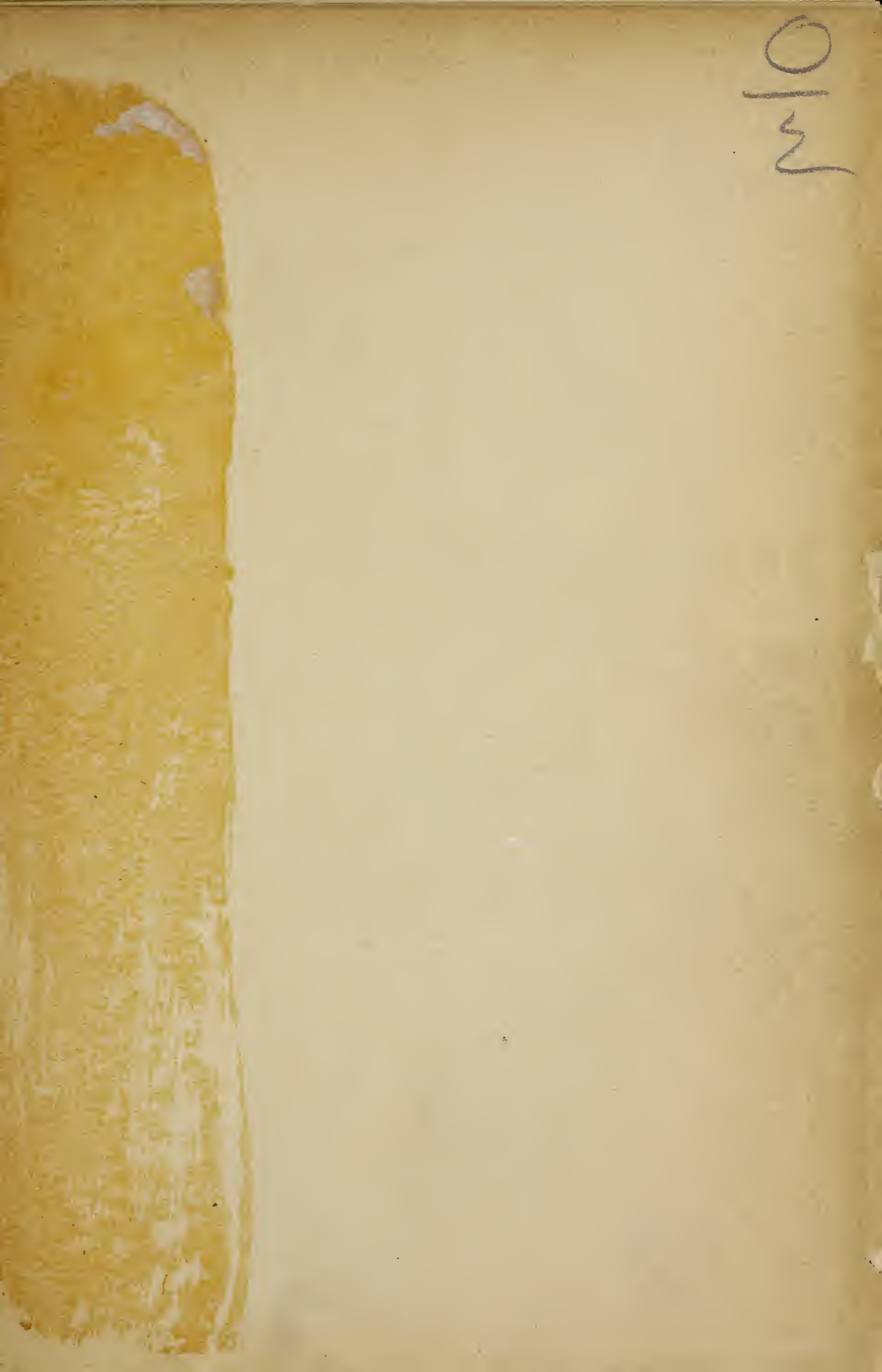


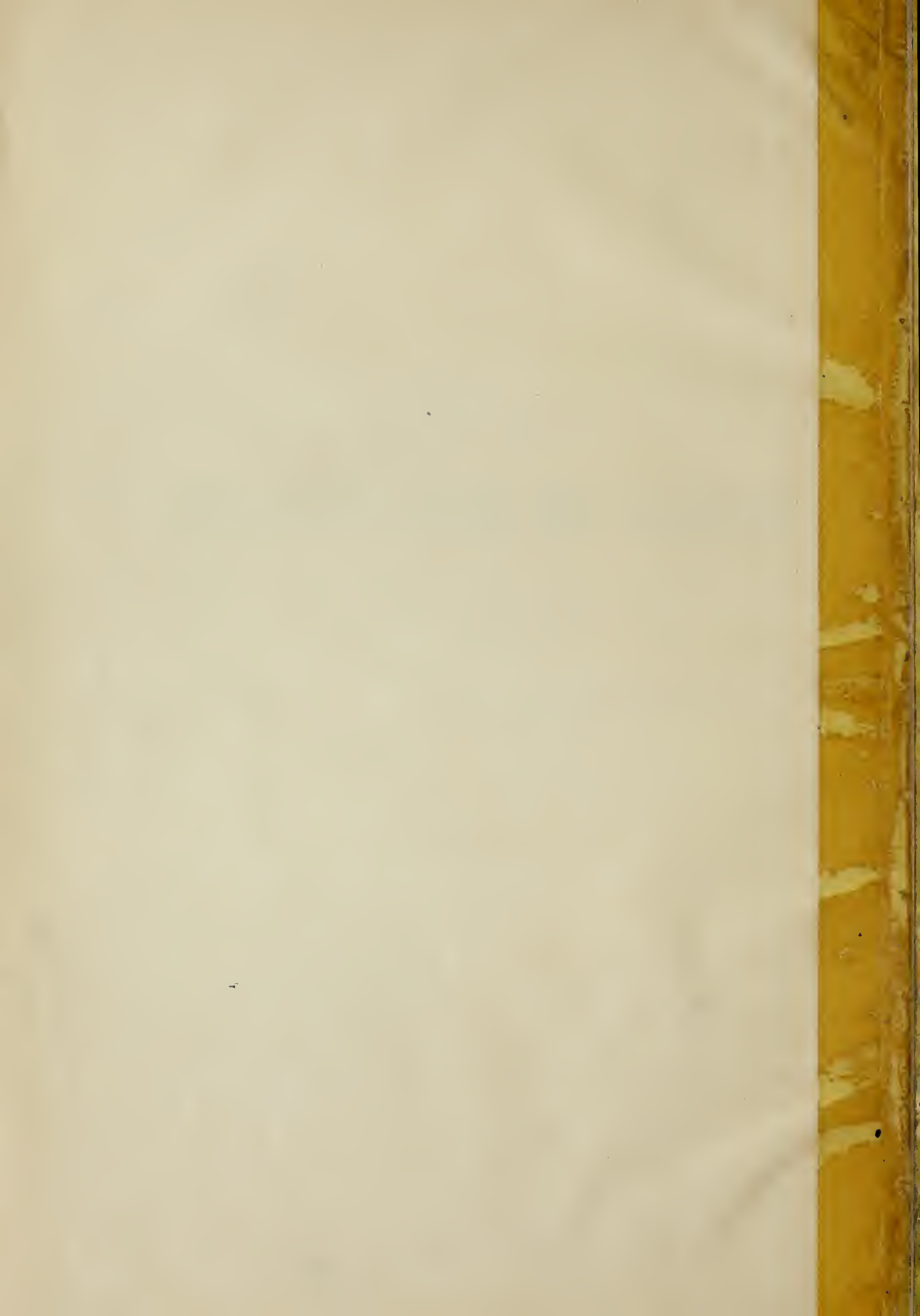






BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE

NEUE FOLGE. XXV.



ADRIAEN DE VRIES

VON

CONRAD BUCHWALD

MIT ACHT TAFELN



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1899.

Dem Andenken

MEINER MUTTER

Inhalt



I

Einleitung

Ein glücklicher Fund war die Veranlassung zu vorliegender Arbeit. In der Kirche des Dorfes Rothsürben unweit Breslaus entdeckte ich zufällig ein gänzlich unbekanntes Werk des Adriaen de Vries.

Adriaen de Vries hat keinen Namen in der Kunstgeschichte. Aeltere Nachrichten, die sich über ihn hier und da finden, sind dürftig, auch nicht frei von Widersprüchen und Fehlern.

Karl van Mander erwähnt ihn kurz an einzelnen Stellen seines Schilderbuchs, Sandrart bringt zuerst eine Art von Biographie des Künstlers. Er giebt als dessen Geburtsort „Gravenhaag" an und erzählt, dass er „von der Natur selbst zum Bildhauer angetrieben sehr viele Lebensgrosse Bilder von Stein, Wachs und Erden gemacht, solche auch hernachmals in Metall gegossen und sich durch die stete Uebung mehr als kein anderer zu seiner Zeit in Ruhm gebracht, wie dieses seine sehr lobwürdige Werke erstlich in Italien allwo er die Antiken aufs genaueste ergründet an Tag legen, dann er in der Akademie zu Florenz immerzu der beste gewesen". Ferner lässt er ihn nach Deutschland zu Kaiser Rudolf II. kommen und „daselbst in vielen fürtrefflichen Werken seine schöne Kunst zu erkennen geben". Von diesen Werken aber führt Sandrart nur zwei auf, den Merkur- und den Herkulesbrunnen in Augsburg, deren Entstehung er fälschlich nach dem Tode Kaiser Rudolfs II. ansetzt.

Auf dieser knappen Lebensbeschreibung fussen dann mehr oder weniger die völlig unzulänglichen Notizen der Künstlerlexica von Füssli, der zuerst Giovanni da Bologna als Lehrer des Adriaen

nennt und ausser den beiden genannten Brunnen eine Kopie des Farnesischen Stieres in der „Galerie des Herzogs von Sachsen-Gotha" als Arbeit des Künstlers anführt, bis herauf zu Nagler und Müller-Seubert.[1])

Infolge dieses Mangels an einer genügenden Vorarbeit ist Adriaen de Vries erklärlicherweise auch in den „Grundrissen" und „Grundzügen" der Kunstgeschichte schlecht weggekommen. Wieder und wieder werden nur die beiden Augsburger Brunnen als einzige Werke seiner Hand genannt, meist noch mit falscher Datierung und ungenauer Beschreibung. Auch auf Bücher, die sich insbesondere mit der Kunst seiner Zeit oder der von ihm ausgeübten Kunst der Bildnerei befassen, wie die von Ebe und Lübke, trifft dieses Urteil zu.[2])

Wilhelm Bode allein hat ihn aus der Masse der kunstgeschichtlich Unbekannten herauserkannt und sich für ihn erwärmt. Sein Urteil über den Herkulesbrunnen lautet, dass er „durch den Aufbau und die Nebenfiguren eine der schönsten Brunnenanlagen überhaupt ist".*)

Die erste Einzeluntersuchung über den Künstler hat seitdem Albert Ilg geliefert in einem mit vorzüglichen Abbildungen und einem höchst wertvollen Urkundenanhange versehenen Aufsatze im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses".**) Doch auch dieser Studie war entsprechend dem Charakter des Jahrbuches ein Ziel gesteckt. Sie ist den für Kaiser Rudolf II. geschaffenen Werken des Adriaen de Vries gewidmet. Daher darf man Angaben Ilgs über andere Arbeiten des Künstlers nur als führende Wegweiser ansehen. So stützt sich z. B. das Kapitel über die jetzt im Parke von Drottningholm in Schweden befindlichen Werke Adriaens lediglich auf die ganz ungenügenden Reisenotizen von Dudík.***) Gerade in diesem Punkte aber ist seitdem Aufklärung geschaffen worden durch eine in Deutschland scheinbar unbekannte schwedische

*) Geschichte der deutschen Plastik (Berlin 1885) S. 232.

**) I (Wien 1883) S. 118 mit Nachtrag in V (1887) S. 89 im folgenden zitiert als Ilg I oder V. Einen Auszug aus dieser Arbeit bietet Zimmermann in dem Abschnitt über de Vries in den „Kunstgeschichtlichen Charakterbildern aus Oesterreich-Ungarn" (Wien 1893) S. 216.

***) Forschungen in Schweden für Mährens Geschichte (Brünn 1852) S. 302 ff.

Publikation von John Böttiger, betitelt: Bronsarbeten af Adrian de Fries i Sverge särskildt å Drottningholm.*) Dieses Buch enthält alles Wissenswerte über die auch in guten Abbildungen wiedergegebenen, jetzt in Schweden vereinigten Bronzen des Künstlers, handelt aber auch nur von diesen.

So mag unter Heranziehung neuen Materials eine zusammenfassende Abhandlung über Werke und Wert des Adriaen de Vries hier zum erstenmal gewagt sein.

Beim Aufbau des Lebenswerkes unseres Meisters stösst man leider gleich von vornherein auf ein grosses, nicht zu beseitigendes Fragezeichen. Haben auch Gemälde seiner Hand seine Werkstatt verlassen?

Gerade seine malerische Thätigkeit ist der dunkelste und nicht zum wenigsten durch die Kritiklosigkeit seiner Biographen verdunkelte Abschnitt in seinem Wirken. Denn so recht weiss keiner derselben, welcher der Nachricht van Manders**) folgend: „Noch eene Adriaen de Vries, een uitneemend Beeldsnijder uit de Haag en Holland, welke, door de bevalligheid van't penseel uitgelokt, zich thands op de schilderkunst toelegt", diese Frage überhaupt anregt, mit ihr sich abzufinden. Und bei Ilg gar, dessen Arbeit durchaus zur Grundlage einer neuen gemacht werden muss, haben sich die von früheren Schriftstellern angeknüpften Fäden zum unlöslichen Knäuel verwirrt. Die Verwirrung ist um so grösser, als Ilg eine Persönlichkeit nicht kennt oder wenigstens nicht nennt, die imstande ist, einen grossen Teil der Schwierigkeiten bei dieser Frage zu heben, nämlich den holländischen Porträtmaler A. de Vries.[3])

Sein Vorname lautete höchst wahrscheinlich Abraham und nicht Adriaen. Er stammte, wie vermutet werden muss, aus Rotterdam und ist um 1650 gestorben. Von ihm lassen sich jetzt eine grössere Anzahl Porträts nachweisen; andere gehen vielleicht noch unter fremden Namen. Das früheste der bekannten, bei Frau Baronin

*) En konsthistorisk undersökning (Stockholm 1884). Eins der 150 numerierten Exemplare, in denen das Werk erschienen ist, verdanke ich der Güte des Verfassers.

**) Het Schilder Boek, Ausg. von de Jongh II, 147.

Stummer in Wien, datiert und signiert, stammt aus dem Jahre 1628, fällt also in ein Jahr nach dem Tode des Bildhauers Adriaen de Vries, der 1627 gestorben ist.

Diesem Maler, dessen künstlerische Erscheinung zwar noch nicht fest umrissen, aber besonders durch holländische Forscher völlig sichergestellt ist, gehören ausser anderen die von Ilg (I, 141 u. 142) angeführten Bildnisse an: das Brustbild eines Mannes im K. K. Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien (Katalog 1896, No. 1265), ferner ein Porträt in Gotha von 1643 und die beiden von Nagler und von Kramm*) als in Privatbesitz befindlich angegebenen, deren jetzigen Aufenthaltsort ich nicht kenne.

Diese Unterscheidung zwischen einem Maler und einem älteren Bildhauer de Vries hatte übrigens schon Nagler gemacht, indem er dabei dem Bildhauer den Vornamen Adrien, dem Maler den Vornamen Adrian giebt und letzteren 40 Jahre später geboren sein lässt. Naglers Vorgehen folgte Siret,**) der beide Adrien, den einen aber le vieux, den anderen le jeune nennt.[4]) Diese Trennung hat Ilg leider von neuem verwischt.

Zum Unglück aber giebt es nun noch einen Maler Adriaen de Vries, der jünger als der erwähnte Abraham ist und der von 1634 auf 1635 in die Antwerpener Malergilde als Meister auf genommen wurde. Mag die Komödie der Irrungen, die infolge des Gleichklangs der Namen — der Name Abraham des ersteren ist nicht unbestritten — von den verschiedenen Kunstschriftstellern aufgeführt wird, weiterspielen, bis die allerdings sehr wünschenswerte Ordnung geschafft ist, für mich genügt es den Bildhauer Adriaen de Vries streng von allen späteren gleichnamigen Malern zu trennen.[5])

Nachdem so die oben genannten Bildnisse dem zurückgegeben worden sind, dem sie gehören, bleibt als Werk des Pinsels, das Ilg unserem Adriaen zuschreibt, nur noch eins übrig. Es handelt sich um die Mitarbeit an einem Werke Sprangers, das von Ilg einmal als „Matthäusaltar" (I, 119), ein andermal als „Auferstehungsbild in

---

*) De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders (Amsterdam 1861) V, 1803.

**) Dictionnaire historique et raisonnée des peintres (1883) II, 393.

der Matthäikirche zu Prag" (I, 141) und dann wieder als „Altar der Prager Mathäikirche" (I, 142) bezeichnet wird.

Man sieht, Ilg stützt sich nur auf die Angabe Baldinuccis. Dieser aber erzählt,*) dass Spranger für eine kleine dem St. Matthäus geweihte Kirche (in Prag) ein Bild einer Auferstehung des Herrn malte. Auf der einen Seite desselben sah man einen kleinen Engel, der im Begriff ist, den Mantel Christi in die Höhe zu heben, und, da Spranger dieses Bild im Auftrag seines Schwiegervaters machte, malte er unten in anbetender Stellung diesen selbst nach dem Leben nebst seiner Familie, auch die Mutter seiner Frau und — „nel frontespizio erano due bambini dipinti per mano del celebre Ariaen de Frys".

Nun steht das Mathäuskirchlein in Prag, eine dem Heiligen von der Königin Anna 1546 erbaute Kapelle, nicht mehr, wohl aber hängt heute in der Kirche St. Stephan in der Prager Neustadt über dem Eingang zur Sakristei ein Bild, das mit Recht als ein Werk Sprangers gilt, als das einzige seiner Hand in Prag. Dieses stimmt mit der eben gegebenen Beschreibung überein. Es ist ein viereckiges Holztafelbild mit einem krönenden Aufsatz im Stil des ausgehenden XVII. Jahrhunderts. Auf dem Hauptbilde sieht man den auferstandenen Heiland im roten Mantel mit der Kreuzesfahne in der Linken von Engeln und Johannes dem Täufer umgeben, unten in der bekannten Stifterstellung sieben knieende Gestalten, zwei männliche, zwei weibliche und drei Kinder. Nach F. Ekert**) wurde dieses Bild von Spranger für das Grabdenkmal des Prager Xylographen und Druckers Michael Peterle von Annaberg († 1588) gefertigt und hing einst über dem Grabdenkmal an der Evangelienseite des Hauptaltars. In der aufgesetzten Bekrönung, dem frontespizio Baldinuccis, aber ist der segnende Gott-Vater gemalt, von zwei Engeln dagegen sieht man nichts. Mit Bestimmtheit kann man also wohl behaupten, dass dieselben überhaupt nicht d i p i n t i, sondern, wie die ältere und glaubwürdigere Quelle, aus der Baldinucci schöpfte, nämlich van Mander besagt „v a n r o n d t g a e d a e n" waren.***) Es

*) Notizie de' professori del disegno (Milano 1811) VIII, 519.

**) Posvátná místa kral. hl. mesta Prahy (Prag 188$^{3}/_{4}$) II, 116.

***) Ausgabe von H. Hymans (Paris 1883) „des anges sculptés".

waren Holzschnitzereien oder Bronzen, jedenfalls bildnerische und nicht malerische Arbeiten. Sie sind verschwunden oder anderswo untergebracht, da der Rahmen, der jetzt das Bild umschliesst, aus späterer Zeit als dieses selbst stammt.

Direkte Bürgschaften der malerischen Thätigkeit unseres Bildhauers, die übrigens durchaus nichts Befremdliches hätte, sind demnach bis jetzt nicht nachgewiesen.

Die eigenhändigen Radierungen des Meisters, die Nagler (K. L. XXI 12) aufzählt, habe ich in den Kupferstichkabinetten von Berlin, Dresden, München nicht gefunden. Bemerkenswert ist, dass Heinecken in seinem handschriftlichen „Dictionnaire des artistes" im Dresdner Kupferstichkabinett die von Nagler als Radierungen des de Vries besonders hervorgehobenen Blätter unter der Gesamtüberschrift: Nous avons de lui (Vries) alle in ungefähr derselben Reihenfolge, wie Nagler, als Arbeiten Jan Müllers, des bekannten Stechers, anführt zusammen mit den Blättern, die Müller auch nach Naglers Angabe nach Bildwerken des de Vries gefertigt hat. Neu sind bei Nagler No. 8 „Gruppe von 2 Figuren auf drei Blättern von verschiedenen Seiten dargestellt", und No. 9 „Commodus als Gladiator mit der Victoria in der Linken, 1582 de Vries sc. fol", ersteres mit dem bedenklichen Zusatze: „Vielleicht hat de Vries eine der obigen Gruppen (gemeint sind die Ringer Jan Müllers) radiert", letzteres einigermassen Misstrauen erweckend infolge des Fehlens des Vornamens in der Adresse und der für den Künstler überaus frühen Zeit. Nagler hat es wohl auch nicht gesehen und zitiert nur aus dem Kataloge der Sammlung des Grafen Sternberg (I, 514).

Nun gilt es noch, die indirekten Zeugnisse, die für die Malerthätigkeit des Adriaen von anderer Seite angeführt worden sind, auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen.

Das eine ist ein Vers unter einem Bildnisse des Künstlers.

Damit kommen wir zu seinen Porträts überhaupt, von denen Ilg am Schlusse seiner Untersuchung (I, 142) folgende Uebersicht giebt:

1) Gestochen von Georg Chr. Kilian im Theatrum honor. Copirt nach einer Sammlung von niederländischen Malerbildnissen.

2) Gestochen. Halbfigur. Kl. Fol. S(imon) Frisius sc. H. Hondius exc. aus: Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies . . . (Drugulin, Porträtkatalog 22 218)[6])

3) Gestochen. In van Mander, Ausgabe von 1618 bezeichnet mit dem Verse:

Adrianus de Vries, Hagiensis Pictor.

Friso bonus Pictor, Pario quoque marmore finxit
Qui statuas, credas esse Myronis opus.
Et clarus scalptor Mullerus sit tibi testis
Hunc qui miratur tum colit artificem.

4) Gestochen. Büste. In van Mander. Ausgabe des de Iongh.

5) Gestochen. Von Vorstermann.

Gegen diese Aufzählung lässt sich manches einwenden. Bei den ersten beiden Stichen sind zwei Bücher erwähnt, das Theatrum honoris und Pictorum aliquot celebrium . . . . Effigies[7]), die doch nur zwei verschiedene Ausgaben ein und desselben Buches sind, und zwar ist die an zweiter Stelle genannte die erste Ausgabe. In beiden aber findet man dasselbe Bildnis; die zweite Ausgabe enthält nur Neudrucke der alten Platten. Also ist es wohl auch nicht das eine Mal von Kilian, das andere Mal von Frisius. Das an dritter Stelle genannte ist zu streichen. Die Ausgabe van Manders vom Jahre 1618 enthielt keine Porträts;[8]) nur in wenigen seltenen Exemplaren findet sich das unter No. 1 und 2 genannte eingefügt. Das Porträt No. 4, ein seltsamerweise als „Büste“ bezeichnetes Brustbild im Rahmen in der van Mander-Ausgabe von 1764 auf Tafel W W No 2, ist eine schlechte Kopie der unter No. 1 und 2 genannten Bildnisse und zwar von J. Ladmiral. Von Vorstermann endlich habe ich kein Porträt des de Vries gefunden; auch Hymans in seinem gewiss zuverlässigen Kataloge der Werke Lucas Vorstermanns — um diesen handelt es sich doch wohl — erwähnt es unter dessen vielen Porträts nicht.*)

Das Verzeichnis der Bildnisse des Adriaen schrumpft also auf zwei Nummern zusammen: ein Gemälde, das bisher nicht beachtet worden ist, und einen Stich, von dem die anderen Stiche alle abhängig sind.

Das Gemälde befindet sich in Augsburger Privatbesitz bei Herrn Mathias Storff.[9]) Ein hübsch gemaltes Bildchen stellt es auf dunklem Hintergrunde den nach links gewandten Kopf eines Mannes

---

*) H. Hymans, Lucas Vorstermann, Catalogue raisonné de son Oeuvre (Bruxelles 1893).

in der Vollkraft der Jahre dar, mit zurückgestrichenem, schlichten, blonden Haar, mit herabhängendem Schnurrbart und am Kinn rund geschnittenem, dünnem Backenbart; eine dicke, vielfach gefältelte, weisse Krause umschliesst den Hals; der Stoff des feinen schwarzen Wamses zeigt ein sternförmiges Muster. Auf der Rückseite der Tafel steht: „Verfertigte in Augsburg über Lebensgrösse von Metall Ao. 1599 den Mercurius- und 1602 den Herculesbrunnen sammt den drei vortrefflichen Nympfen". Auch nennt die Tradition der Familie, in der sich das Bild schon lange Zeit befindet, den Dargestellten: Adriaen de Vries. An der Echtheit des Portäts zu zweifeln liegt kein Grund vor.

Der Stich aber, von Ilg und auch von Hymans in seiner van Mander-Ausgabe verkleinert wiedergegeben, zeigt einen etwas jugendlicheren Mann, als das Oelbild. Der Kopf ist nach rechts gewandt, das Haar an der Stirn, deren Ader über dem linken Auge stark hervortritt, ins Gesicht gestrichen, der Schnurrbart in die Höhe gebürstet, der Backenbart spitz geschnitten. Die Tracht ist natürlich der Zeitmode entsprechend ähnlich, doch ist die Halskrause nicht so dick, auch nur einmal gefältelt; auch zeigt das Wams ein anderes Muster. In den Händen hält der Dargestellte eine fast nackte weibliche Figur mit einer Palette in der Linken, eine Allegorie der Malerei. Ueber eine Säulenbalustrade hinweg sieht man im Hintergrunde auf den Platz einer wohl italienischen Stadt, den ein Dianabrunnen schmückt.

Abgesehen von der ähnlichen Kleidung ist die Uebereinstimmung in den Gesichtszügen und der Haartracht gerade nicht allzugross.

Der Kopf des Stiches[10]) ist noch zweimal kopiert worden. Erstens, wie schon erwähnt, von J. Ladmiral in der van Mander-Ausgabe von 1764 unter No. 2 auf Tafel W W, wo er als eingerahmtes Bild mit den Porträts zweier anderer Künstler zusammengestellt ist, zweitens von G. C. Kilian, welcher den Kopf im Gegensinne nach einer Zeichnung von Jansons nur in Umrisslinien gestochen hat. Letzteres Blatt trägt die Unterschrift:

Adrianus de Vries, Hagiensis
Pictor et Statuarius

und ferner sonderbarerweise genau dieselben Worte, die auf der

Rückseite des Storffschen Gemäldes zu lesen sind. In die nutzlose Erörterung dieser gewiss nicht zufälligen Uebereinstimmung will ich mich nicht einlassen, sondern nur bemerken, dass Kilian ja bekanntlich auch ein Augsburger war.

Wo findet sich nun der Stich, auf den die letztgenannten zurückgehen, und den ich mit dem Gemälde zusammengestellt habe, zuerst?

In einem Buche oder einer Sammlung von in Kupfer gestochenen Porträts berühmter Maler, von H. Hondius wahrscheinlich 1610 herausgegeben und 1618 zum zweitenmal von J. Janssonius in Amsterdam aufgelegt. Beide sind, wie die Titel [7]) deutlich ausdrücken, Sammlungen ausschliesslich von Malerbildnissen, und so steht auch unter dem Bilde von de Vries:

Adrianus de Vries Hagiensis Pictor,

und in den beiden ersten Zeilen des zitierten Verses:

Friso bonus pictor, Pario quoque marmore finxit
Qui statuas, credas esse Myronis opus

ist nur von einem Maler die Rede, der auch, also nebenbei, Statuen aus Parischem Marmor schuf, und sein Schutzgeist, die kleine Göttin in seiner Hand, ist die Malerei.

Zugegeben selbst, unser Bildhauer Adriaen de Vries hätte auch gemalt — Michel Angelo ist ja nicht der einzige, der neben dem Meissel auch den Pinsel geführt —, so hätte in dem Verse das Verhältnis der beiden Seiten seiner Thätigkeit doch umgekehrt oder zum mindesten als gleichwertig angegeben werden müssen angesichts der erstaunlichen Menge bildnerischer Werke des de Vries, unter denen auch nicht eines aus Marmor besteht.

Wie wäre es, wenn wir den Spiess umkehrten und in dem kleinen Figürchen der Malerei nicht mit Ilg „eine blosse Illustration zu dem bonus pictor der Unterschrift“ sähen, sondern ein zur Zeit der Anfertigung des Stiches gerade vollendetes Werk des Bildhauers, das zu der irrtümlichen Meinung, der Porträtierte sei ein Maler, Veranlassung gab?

Die Frage, ob mit diesem Stiche unser Adriaen wiedergegeben ist, lasse ich aber vollkommen offen. Behauptet wird es erst in dem

Augenblicke, wo dieses Bildnis aus dem Theatrum honoris in die zweite Ausgabe des Schilderbuches vom Jahre 1618 herübergenommen wird. Doch ist dabei die Autorität van Manders ganz aus dem Spiele zu lassen, denn die Porträts in dieser Ausgabe sind nichts als „simples intercalations d'amateurs"*) in einigen wenigen Exemplaren und die einzige illustrierte Ausgabe des Schilderbuchs ist die von de Iongh vom Jahre 1764, in der sich die erwähnte Kopie von Ladmiral befindet.

Das einzige Zeugnis für die Malerthätigkeit des Adriaen de Vries von van Mander, ja das einzige ernst zu nehmende Zeugnis überhaupt ist die eingangs erwähnte Stelle: Noch ein Adriaen de Vries, ein ausgezeichneter Bildhauer aus dem Haag in Holland, welcher sich, durch die Gefälligkeit des Pinsels verlockt, sodann auf die Malerei verlegt hat.

Hier ist wirklich von einem Bildhauer, sicher auch von unserem Bildhauer die Rede, und es wäre gewagt, dem Zeitgenossen des Künstlers etwa mit Füsslis Worten entgegenzutreten: „Ob solches nicht ein Irrtum sei? Als Maler wird er sonst nirgends genannt."

Die Nachricht van Manders lässt sich mit Thatsachen weder beweisen, noch widerlegen.

Diese Zwangslage aber wird es entschuldigen, wenn ich im folgenden nur dem Bildhauer Adriaen de Vries nachgehe.

II

Lehrzeit

Unter den Bildhauern, die zu der zahlreichen geistigen Nachkommenschaft Michelangelos gehören, hat einer besondere Bedeutung erlangt, ein Niederländer, der wie fast alle ihm nachfolgenden Genossen in der Kunst der Bildnerei in Italien seine Heimat vergass, Giovanni da Bologna aus Douay in Flandern.

Er rückte die übermenschlichen Leiber seines grossen Vorgängers in den Verständniskreis derer, die leicht begreifen und angenehm be-

*) Hymans a. a. O. Introduction S. 12 und 20, Anm. 2.

rührt sein wollen. Nicht als ob er die Gestalten Michangelos volkstümlich gemacht hätte. Für das Volk arbeiteten zu seiner Zeit verschwindend wenige Künstler. Die Kunstpflege ruhte bei den Mächtigen und Reichen, die ihre Wohnungen im Leben und nach dem Tode mit Bildwerken zu schmücken suchten. Der Schmuck, die dekorative Wirkung der Kunstwerke war die Hauptsache, nicht ihr geistiger Gehalt. Und gerade das, die Formensprache der hohen Kunst Michelangelos gewissermassen für das Kunstgewerbe nutzbar zu machen, den lapidaren Stil des genialen Historikers in den gefälligen Ton des graziösen Plauderers zu übersetzen, hat Giovanni da Bologna zuerst und am besten verstanden. Den Geschmack seiner Zeitgenossen hatte er damit gut getroffen: er erinnerte an Michelangelo und war doch ein Neuerer.

Dadurch aber, dass er bei seinen hohen Gönnern mit seinen Werken Anklang und Gefallen fand, erwarb er sich auch die Gunst weiterer Kreise. Die grosse Wirkung, die sein Merkur auf dem Windstoss ausgeübt hat, lässt sich deutlich verfolgen an den mehr oder weniger freien Nachbildungen dieser Bronze; ihre Zahl ist heute noch übergross, ehedem war sie gewiss Legion. Und wie mit diesem Werke stand es auch mit anderen von der Hand Giovanni da Bolognas.

Italien, von der sinkenden Sonne seines Ruhmes beschienen, war damals ohnehin das gelobte Land der Kunst, das Atelier Giovanni da Bolognas aber bildete in ihm für die Bildnerkunst den geweihtesten Bezirk.

Kein Wunder war es also, dass einem so gefeierten und viel umworbenen Meister Schüler vornehmlich auch aus dessen Geburtslande in Menge zuströmten. „Molti furon i Discepoli di Gio. Bologna, che troppo lunga cosa sarebbe il raccontare, ma di questi il primo, el principale fu Pietro Francavilla Fiammingo, Anzirevelle Tedesco, Adriano Fiammingo, Antonio Susini, Francesco della Bella, e Guasparri suo fratello Fiorentini, e finalmente Pietro Tacca da Carrara“ . . . . .*)

Unter dieser internationalen Schar, unter italienischen, deutschen,

---

*) Baldinucci, Notizie (Milano 1811) VIII, 448.

holländischen jungen Bildhauern, die der Ruhm Giovanni da Bolognas angelockt hatte, tritt er losgelöst von den Eltern und der Stätte seiner Geburt uns das erste Mal entgegen: Adriano Fiammingo — Adriaen de Vries.[11])

Sein Name schon kündet uns seine Herkunft. s'Gravenhaag, die Hauptstadt des Haags, bezeichnet Sandrart als seine Geburtsstadt. Er hat sich an sein Vaterland in der Fremde, wo er eine zweite Heimat fand, immer erinnert. Hat er sich doch auf der Mehrzahl seiner Werke als HAGENSIS oder HAGIENSIS bezeichnet, manchmal, besonders auf späteren, mit dem Zusatze: BATAVVS.

Als Jahr seiner Geburt giebt Nagler 1560 an. Es ist, wie so viele Angaben Naglers, wohl nur eine Vermutung, da sonst nirgends ein Hinweis auf Adriaens Geburtsjahr auffindbar ist. Immerhin enthält sie keinen Widerspruch im Hinblick auf sein späteres Leben und seine frühesten bekannt gewordenen Werke. Sonst ist über seine wahrscheinlich im Vaterlande verlebte Jugend, seine Lehrzeit nichts bekannt.

Ilg bemüht sich, die schwierige Frage über Adriaens Studienzeit bei Giovanni da Bologna zu erörtern. Mit dem Ergebnis aber, sie zwischen 1580 und 1590 anzusetzen, ist wenig gewonnen. Und erst die Gründe, die er für einen Aufenthalt Adriaens in Rom während seiner Lehrzeit anführt, nämlich, dass unter seinen Werken ein Farnesischer Stier und eine Kopie des Laokoon sich findet, sind ganz hinfällig. Denn der Laokoon ist durchaus keine Kopie der antiken Gruppe, wie wir sehen werden, sondern eine völlig selbständige, neue Behandlung des bekannten Themas und aus dem Jahre 1620. Der Farnesische Stier aber, von dem eine methodische Untersuchung auszugehen hat, also der in Gotha, welcher im Gegensatz zu den dem Meister nur zugeschriebenen Exemplaren in Wien und Dresden bezeichnet ist, stammt aus dem Jahre 1614. Beide Stücke sind also aus einer Zeit, wo Adriaen längst in Deutschland ansässig war.

Ebensowenig glücklich ist der Versuch Ilgs eine Jugendarbeit Adriaens zu ermitteln. Es handelt sich um ein Reliquienkästchen, welches Herzog Albrecht V. von Bayern dem Könige von Spanien 1576 zum Geschenk bestimmte. Auf seinem Deckel sollte das

metallgegossene Bild des hl. Jacobus zu stehen kommen. In betreff dieser Heiligenfigur schreibt Max Fugger aus Augsburg am 3. Februar 1576 an Herzog Albrecht V., dass der Hadrian sie bossiere, welche etwas Schönes zu werden verspreche, „denn in Stellung eines Bossiments secundum venam antiquitatis ist keiner in Deutschland, der es ihm gleich macht". „Es unterliegt für mich keinem Zweifel", schliesst Ilg, „dass dieser Hadrian kein anderer als Fries sein könne." Indes Max Fugger bezeichnet selbst an einer anderen Stelle seines Briefes diesen Augsburger Goldschmied genauer als Hadrian von Friedberg, einem Städtchen in der Nähe von Augsburg. Mit unserem Adriaen hat er also nichts zu thun.[12])

Sicher ist, dass Giovanni da Bologna den nachhaltigsten Einfluss auf Adriaen ausgeübt hat. Aber von einer Beteiligung des Schülers an Schöpfungen seines Lehrers oder von eigenen Arbeiten aus dieser Zeit ist ausser den vorläufig nur auf dem Papier vorhandenen „sehr lobwürdigen Werken in Italien" nicht das geringste bekannt. Bekannt ist auch nicht, wie lange er „in der Akademie zu Florenz der Beste gewesen". Jedenfalls war vor 1588 sein Studium beendet.

In diese Zeit fällt der Nachricht van Manders zufolge die Anfertigung der schon erwähnten beiden Engel für das Votivbild Sprangers in Prag, die zur Zeit nicht nachweisbar sind.

Wichtig bleibt, dass hier unser Künstler zum erstenmal mit Bartholomäus Spranger in Verbindung tritt, mit dem ihn später enge Beziehungen verknüpft haben müssen, und dem er viel zu danken hatte. Denn wahrscheinlich ist es Spranger, der Hofmaler Rudolfs II., gewesen, der den jungen Bildhauer diesem Monarchen empfahl und der ihm vielleicht auch den Auftrag zu den Brunnen in Augsburg verschaffte, die ihn in Deutschland gewissermassen eingeführt haben.

Doch ehe Adriaen in Deutschland festen Fuss fasste, taucht er 1588 nicht mehr als Schüler, sondern als selbständiger Künstler in Turin auf, im Dienste Karl Emanuels I. von Savoyen. Letzterer bestimmt nämlich am 6. Mai 1588, dass dem Künstler, den er nostro scultore il ben dilletto Adriano Fries fiamengo nennt, ein Jahresgehalt von 300 Thalern ausgezahlt werde.[13]) Anzunehmen ist nicht, dass

Adriaen diese Bezahlung ohne Gegenleistung empfangen hat, aber ich vermag kein im Auftrage des genannten Fürsten entstandenes Werk seiner Hand anzugeben.

Adriaens Name ist mit dem sogenannten „Cavallo di Marmo“ im königlichen Palaste in Turin in Verbindung gebracht worden. Dieses „Cavallo“ ist eine Reiterstatue des Herzogs Victor I. Amadeus, zu dessen Füssen sich zwei Sklaven befinden. Diese hat man als von Adriaen de Vries herrührend bezeichnet. Jedoch hat Angelo Angelucci entgegen der Meinung von Clemente Roeres die merkwürdige Entstehung dieses Werkes — es ist ursprünglich eine Statue Emanuel Philiberts — nachgewiesen und, dass unser Künstler auf keinen Fall irgend welchen Anteil daran gehabt hat.[14])

Auch lässt sich nicht sagen, wie lange Adriaen die Gunst dieses ersten Gönners genoss, dem bald ein grösserer, Rudolf II., folgen sollte.

Doch ehe wir unseren Künstler am Prager Kaiserhofe aufsuchen, wollen wir uns erst nach Augsburg wenden zunächst zur Betrachtung der beiden Werke, die heute mehr als alle seine anderen allenthalben bekannt und anerkannt sind.

III

In Augsburg

Augsburg ist berühmt durch seinen Wasserreichtum.

An vier Flüssen, Lech, Wertold, Singold und Brunnenbach, ist die alte Römerkolonie angelegt. Sie bilden ein weitverzweigtes Netz von Wasserläufen, Gräben und Kanälen, das um und durch die Stadt sich zieht. Das tropft und fliesst, das sprudelt und quillt, das plätschert und rauscht in den Gassen und Gässchen mit ihren Werkstätten und bescheidenen Häusern der kleinen Leute und in den Höfen und Gärten der schönen Patrizierbauten. Denn von jeher haben es Augsburgs Bürger verstanden, die vielgepriesene Himmelsgabe klug zu nützen.

Schon aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts stammen die ersten Wasserwerke und Brunnentürme, noch heute in technischer Hinsicht und wegen ihrer malerischen Formen eine Sehenswürdigkeit der

Stadt. Sie leiteten das in Fülle vorhandene flüssige Element in Brunnen zunächst auf die Hauptplätze Augsburgs, später auch in die Höfe seiner Häuser. Anfänglich waren es unscheinbare Anlagen, diese „Röhrkästen" aus Holz oder Stein, Särcke wie sie der für Augsburg begeisterte schlesische Reimschmied Salomon Frenzel genannt hat. Aber die von der Natur begünstigte Stadt blühte empor. Wohlstand, Reichtum hielten Einkehr in ihr, und in deren Gefolge der Sinn für eine behaglich prächtige, von künstlerischem Geschmack geleitete Gestaltung des Daseins, der täglichen Umgebung. Augsburg wurde die Stadt der Fugger, Welser, Imhof und wie die stolzen Patriziergeschlechter alle heissen, denen es eine Lust war zu leben.

Dort um den Grundstein der alten Augusta Vindelicorum herum — an der Stelle der alten Römerbauten, wie man behauptet — errichteten sie ihre prunkenden Paläste und liessen sie von Künstlerhand schmücken aussen und innen bis ins kleinste.

Und als ob die farbenfrohen Fresken ihrer Häuserfronten anspornend zu künstlerischer Zier und Pracht auf die Strassen und Plätze der Stadt herabgeblickt hätten, setzten deren Behörden, Zünfte und andere Körperschaften alles daran, diesen durch öffentliche Monumentalbauten und Kunstwerke ein glanzvoll würdiges Aussehen zu geben.

Auch die öffentlichen Brunnen durften in ihrer künstlerischen Ausstattung den zierlichen Fontänen mit den Götterbildern in den Höfen und vielgerühmten Gärten der Patrizierhäuser nicht nachstehen, ja sie sollten diese noch übertreffen. Dankbar wollte die Bürgerschaft dem ihr so freundlich gesinnten Elemente prächtige Denkmäler setzen.

So wurde Augsburg auch berühmt durch seine Brunnen.

Im Patrizierviertel, in der vornehmen Maximilianstrasse, wurden in den Jahren 1594 bis 1602 meist an Stelle der alten Röhrkästen drei grosse Brunnen errichtet.

Das erstgenannte Jahr ist das der Fertigstellung des Augustusbrunnens. Der angebliche Gründer der Stadt, der römische Kaiser Augustus, hält hoch auf einem reichgeschmückten Piedestal in majestätischer Haltung schützend seine Rechte über seine Kolonie und die

Gabe, die Mutter Natur ihr als kostbares Angebinde verliehen hat. Im kecken Bogen springen lustig die Wasserstrahlen von und nach den Verkörperungen der vier erwähnten Flüsse an den Ecken des Brunnenbeckens. Hubert Gerhard*) ist der Schöpfer dieses hervorragenden Kunstwerks auf dem Perlachplatz in der Nähe des Rathauses.

Schon zwei Jahre nach Vollendung desselben dachte die Bürgerschaft an die Errichtung zweier anderer monumentaler Brunnen.

Am 12. August 1596 wurde ein *Accordo zwischen der Stadt Augsburg und Adrian de vries sculptorn uffgericht den Röhrkasten uff dem Weinmarkt und bey dem Weberhaus betref* (fend).**) Nach diesem war der Bildhauer verpflichtet die Modelle für die nachgenannten Figuren, Reliefs und Schmuckteile von Bronze bei Tragung aller Unkosten für Eisen, Holzwerk, Tagelohn, Wachs, Thon, Gips u. s. w. gussfertig zu liefern, sie nach dem Guss „*fleissig verschneiden zu lassen*“ und alle etwa bei dem Guss sich ergebenden Fehler und Mängel zu verbessern. Liefern aber sollte er *erstlich zue dem rörbrunnen so auff dem weinmarkt fur das sigelhauss anstatt des jetzt daselbst stehenden gesetzt werden solle ein Hercules mit der Hydra, zum andern drey Weibsbilder sitzend, jede mit einer concha unter den fuessen darin das wasser lauffen soll zum dritten drey Kindlein an der Säul des Rörbrunnens zwischen die Weibsbilder zu stellen welche gleichfalls Wasser geben sollen Alles nach ausweisung der hier verglichen visieren und modelli zum vierten drey bassi rilievi auf die drei seiten der Säulen so miten in den Rörbrunnen kombt wie im dieselbigen noch angegeben werden sollen. Zum fünften einen Mercurium mit einem Cupidine wie der allbereit angefangen auff den Rörbrunnen vor dem Weberhauss zu stellen und dann zum sechsten wo über solches alles etwas von maschare* (Masken) *Rollwerck oder andere dergleichen ornament so kein Haubdwerk köndte genannt werden vonnöten solle er dieses gleichfalls ohne weiderend oder mehrerend Anforderung zu machen und zu*

*) Nach P. J. Rée (Peter Candid, Leipzig 1885 S. 116) hat Peter Candid die Zeichnung zu dem Brunnen gemacht, was Buff (Augsburg in der Renaissance-Zeit, Bamberg 1893 Anm. 97) bestreitet.

**) Das unveröffentlichte Original liegt im Augsburger Stadtarchiv.

verfertigen schuldig sein. Als Preis waren 5600 fl. ausbedungen. Dafür sollte er auch noch die Stadtbaumeister mit seinem Rat bei der Aufstellung unterstützen.

Wie kam Adriaen, dem wir zuletzt am Hofe zu Turin begegnet sind, zu diesem ehrenvollen und bedeutenden Auftrage?

Die Beziehungen spinnen sich von Augsburg einerseits nach Italien, andererseits nach Prag.

Der Weg von Augsburg nach Italien war seit dem Mittelalter vielbetreten. Augsburger in Italien — Italiener in Augsburg, herüber und hinüber ging der Verkehr. Den gegenseitigen lebhaften Handelsbeziehungen schreibt man mit Recht zu, dass die Kunst der Renaissance von Italien her in Augsburg eher als in anderen deutschen Städten Eingang fand. „Nicht nur südliche Früchte und italienischer Wein wurden über die Alpen geführt, um auf der Patriciertafel zu prangen — auch für die geistigen Güter Italiens wurde die alte schwäbische Reichsstadt Vermittlerin“ (Woltmann).

So dürften auch die mafsgebenden Kreise in Augsburg, als der Gedanke der Errichtung der beiden Brunnen Gestalt gewinnen sollte, sich nach Italien ratsuchend gewandt haben an den dort, wie überall tonangebenden Bildhauer Giovanni da Bologna. Hatte doch dieser noch dazu mit seinem Neptunbrunnen in Bologna einen neuen Typus für derartige Anlagen geschaffen, der lange Zeit vorbildlich blieb. Giovanni, der vielbeschäftigte, der, wie wir aus den Briefen der damals beliebten Kunstagenten fürstlicher Mäcene wissen, von allen Seiten mit Bitten und Anfragen nach Bildhauern und Erzgiessern bestürmt wurde, mag seinen Schüler, Adriaen de Vries, für das geplante Unternehmen empfohlen haben. Dieser hatte überdies — das wird den Augsburger Ratsherren nicht unbekannt gewesen sein — schon Proben seiner Kunst in Deutschland geliefert: ausser den früher genannten Engeln eine Bronzegruppe, Merkur und Psyche. Er hatte sie 1593 für Kaiser Rudolf II. in Prag gefertigt. Dieser war 1582 nach Augsburg zum Reichstage gekommen. Wenn auch damals schwerlich, wie Ilg glaubt, die Rede von Adriaen de Vries war, so ist doch hierin ein Anknüpfungspunkt, übrigens einer von vielen, zu sehen für Beziehungen Augsburgs zu dem kunstliebenden Monarchen und dessen Künstlerumgebung. Auch genossen die Schätze der

Kunstkammer auf dem Hradschin damals schon einen europäischen Ruf, und die oben erwähnte Neuerwerbung derselben war durch einen Stich allgemein bekannt geworden. Einer von des Kaisers Lieblingen war sein Hofmaler Bartholomäus Spranger, der Rudolf II. damals zum Reichstage begleitete. Die Verbindung Adriaens mit diesem Künstler ist schon besprochen worden. So hat vielleicht auch Spranger das seinige dazu gethan, dem ihm bekannten jungen Bildhauer den einträglichen Auftrag zu verschaffen.

In Rom ist Adriaen an die Arbeit gegangen. Denn in einem gleich zu erwähnenden Schreiben setzt er Reisekosten von Rom nach Augsburg auf. Er fertigte ziemlich schnell die Modelle der in dem *Accordo* aufgeführten Figuren, Reliefs- und Schmuckteile, die in Augsburg von dem städtischen Stück- und Glockengiesser Wolfgang Neidhard von Ulm gegossen wurden. Beim Guss des Herkules am 13. Sept. 1597 ereignete sich ein Unglück, „des sculptoris Mantl und Form war gebrochen und das Zeug theils ausgelaufen".*) Dem Wunsche der Herren vom Rate folgend, sah sich der Künstler genötigt, das Modell noch einmal anzufertigen. Die Fundamentierungs- und Steinmetzarbeiten und die prachtvollen schmiedeeisernen Gitter wurden von einheimischen Kunsthandwerkern geliefert.**)

Im Jahre 1599 war der Merkur-, am 16. April 1602 der Herkulesbrunnen vollendet.

Die ausbedungene Summe war dem Künstler schon von 1596 bis in dieses Jahr hinein in einzelnen Raten gezahlt worden. Indes zwei Tage nach der Einweihung des zweiten Brunnens richtete er an die Ratsherren Mathäus Welser und Bernhard Rehlinger ein italienisch radebrechendes Schreiben, in dem er noch eine Rechnung von 1480 fl. aufstellt für ausserordentliche Arbeiten und Kosten, die er bei der Anfertigung der beiden Brunnen gehabt hat, für Arbeiten also, die im Vertrage von 1596 nicht vorgesehen waren. Er führt an zunächst als ornamentalen Schmuck für den Merkurbrunnen 2 Hunds-, 2 Medusen- 4 Adlerköpfe, und für den Herkulesbrunnen

*) Baumeisterbuch (Manuskr. der Augsburger Stadtbibliothek) S. 81 zum Jahre 1597.

**) Buff, Augsburg in der Renaissance-Zeit (Bamberg 1893) S. 96.

3 Löwenköpfe, und 3 Tritonenbüsten, ferner eine „figura della tura", auf die ich noch zurückkomme, und endlich die schon erwähnte Nachmodellierung des Herkules und die Reisekosten von Rom nach Augsburg. Eine ausführliche Begründung seiner Forderung ist angeschlossen.*) Dass auch diese noch, auf 1400 fl. abgerundet, vom Magistrat der Stadt bewilligt und gezahlt wurde, obgleich derselbe in einzelnen Punkten auf dem Vertrage hätte bestehen können, ist ein Zeichen dafür, dass man mit des Künstlers Werken wohl zufrieden war.

Und heute noch sind sie ein Stolz der Stadt.

Dementsprechend ist auch die Zahl der Abbildungen der beiden Brunnen und die Litteratur über dieselben ziemlich gross.

Noch im Jahre der Fertigstellung des Herkulesbrunnens machte Johann von Aachen eine Zeichnung von demselben, nach der Jan Müller 2 Blätter stach, die krönende Hauptfigur allein und den ganzen Brunnen. Es sind keine wahrheitsgetreuen Abbildungen, sondern Nachdichtungen in der Manier des Stechers. [15])

Unter den vielen Erwähnungen und Beschreibungen der Brunnen [16]) gebührt der einzig ausführlichen, dem Aufsatz von Rogge**), das Verdienst ihre Kenntnis namentlich auch durch die Abbildungen zuerst am weitesten verbreitet zu haben. Doch macht auch diese Arbeit wegen der mangelhaften Darstellung und der durchgehends unrichtigen Wiedergabe der Inschriften den erneuten Versuch einer Beschreibung der beiden Kunstwerke nicht überflüssig.

„Oberhalb des Judenberges bey dem Weberhaus" steht der

Merkurbrunnen.***)

Aus der Mitte des zehneckigen, steinernen Brunnenbeckens, das ein schönes, schmiedeeisernes Gitter umschliesst, erhebt sich eine mehrfach profilierte Säule aus rotem Marmor. Ihr Querschnitt zeigt ein Oblong, dessen Kurzseiten zu Halbkreisen erweitert sind. Sie

---

*) Das auf der Augsburger Stadtbibliothek befindliche Schreiben ist mit einigen Irrtümern abgedruckt und ins Deutsche übersetzt von Rogge in: „Die Augsburger Brunnen", Zeitschrift f. b. Kunst XVII (Leipzig 1882) S. 39.

**) Z. f. b. K. XVII (Leipzig 1882) S. 1 u. 37.

***) Abbildung in Kempf, Alt-Augsburg. Eine Sammlung architektonischer und kunstgewerblicher Motive des 15. bis 18. Jahrh. (Berlin 1898) T. 51. H. des Beckens 1 m, Br. 5 m, H. der Säule 4 m, des Merkurs 2,50 m.

trägt eine Bronze: Merkur im Begriff in die Luft zu entschweben. Eine mächtige Aufwärtsbewegung durchströmt den bis auf den Flügelhut völlig unbekleideten, schlanken Jüngling mit dem Flügelstab in der Rechten, von den Zehen bis in die Fingerspitzen, um in dem auffällig aufwärts gerichteten Zeigefinger der Hand des hocherhobenen linken Armes auszustrahlen. Aber noch steht der Götterbote fest mit dem rechten Bein auf dem Boden, noch trifft sein nach unten gerichteter Blick mit dem eines zu seinen Füssen knieenden Amors zusammen, der den Bogen bei Seite gelegt hat und dem Gotte den zweiten Flügelschuh an den ein wenig gehobenen rechten Fuss befestigt.

Das Wasser entströmt 4 Adlerköpfen dicht unter der Plinthe der Gruppe, 2 ornamental eingerahmten Löwenköpfen und 2 Medusenhäuptern etwa in der Mitte und 2 Hundeköpfen im unteren Teile der Säule, die sämtlich aus Bronze gegossen sind.

Die beiden abgeflachten Seiten der Säule über den Medusenmasken tragen folgende eingemeisselte Inschriften:

(Auf der Seite nach dem Rathaus zu)
Ioannes Velserus
Octavianus Fuggerus Secundus
II viri Locaverunt
Anno Post CHR. N.

---

cIↄ Iↄ XCVI

Ædilium Cura
Pristino Decori restituit

---

cIↄ DC LXI
(Auf der anderen Seite)
Octavianus secundus Fuggerus
Quirinus Relingerus
II viri Probaverunt
Anno post Chr. N.

---

cIↄ Iↄ IC

Ioanne Casparo
Remboldo
Davide a Stetten
II viris

Auf den convexen Seiten über den Löwenköpfen steht vorn:

Dno. Josepho Adriano Im-hoff
Dno. Gottofredo Amman
II viris Praefectis
Aediles
Dni. Ioannes Jacobus Im-hoff
Christophors Sigismunds Amman
Ioannes Christophors Ilsung
Ioannes Jacobus Beyer
Instauraverunt
A. O. R. MDCCXIII

hinten:

Hieron: Im Hoff
Bern: Relingerus
II viri Renovar.
An Post CHR N
CIƆ IƆ C XXVIII

Schliesslich sind noch über den beiden erstgenannten Inschriften Kartuschen mit folgenden Worten schräg an die Säule gelehnt:

(Gegen das Rathaus zu)
Leop. Anton Im-hoff
Marc. Christoph. Koch
II viris
Franc. Joseph. Ign. Im-hoff
Ioanne a Stetten
Wolfg. Ant. Langen Mantel
Paul Ioann. Marci
Aedilibus
A. O. R. MDCCLII
(Auf der anderen Seite)
Fontem Salientem
Tractu Temporis Ruinosum
Fori Ornamento
Civium Commodo
Auspiciis II virorum
Aediles
Aere Publico Restituerunt
Amplificarunt
A. S. R.
MDCCLII

Geht man vom Merkurbrunnen die Maximilianstrasse entlang nach der Kirche St. Ulrich zu, so gelangt man zum

Herkulesbrunnen.*)

Er ist grösser, prächtiger, als der vorbeschriebene. Vier Stufen führen zu dem gleichfalls mit einem kunstvollen Eisengitter umgebenen sechskantigen Bassin. Es schliesst sich in der Form der Wandungen dem Grundriss des in der Mitte stehenden Postaments an. Dieser zeigt ein gleichseitiges Dreieck mit abgestumpften Ecken. Oben auf dem Postament steht eine grosse Bronzegruppe: Herkules im Kampfe mit der Hydra.[17])

Herkules, ein nackter, kräftiger Mann mit krausem Kopf- und Barthaar, steht mit dem linken Beine fest auf dem Boden, mit dem rechten tritt er auf den Rücken des Ungetüms, das gegen ihn andringt. Mit kühnem Griff hält er es am Halse gepackt und in der hocherhobenen Rechten schwingt er die Fackel über seinem eigenen Haupte. Die Hälse der sieben gehörnten Ziegenköpfe des vierbeinigen, geflügelten und geschwänzten, schuppigen Fabeltieres ringeln sich in gieriger Wildheit schlangenartig durcheinander. Das eine Hinterbein steht noch auf einem vorspringenden Rande des Postaments, mit dem anderen krallt sich das Ungeheuer halb zurückgedrängt und im Rücken gekrümmt durch den wuchtigen Tritt des Helden am Rande der Plinthe fest. Ein Vorderbein steht auf derselben, des anderen greuliche Krallentatze ist zwischen den Beinen des Heros wütend in die Luft gespreizt.

Die Brunnensäule selbst ist unter steter Beibehaltung des angegebenen Querschnitts in vier sich nach oben verjüngenden Teilen aufgebaut, die jedesmal eine stark hervortretende Kante begrenzt. Auf einen kurzen, massigen Unterbau folgen zwei in der Höhe ungefähr gleiche Teile, auf denen ein ganz niedriges Piedestal aufsitzt. Auf der mittleren, ausladenden Kante, also in halber Höhe des sichtbaren Postaments sitzen an den abgestumpften Ecken drei Najaden, Frauengestalten von etwas herber Schönheit mit schmiegsamen, weichen, aber keineswegs üppigen Formen.[18]) Sie sind unverhüllt,

---

*) Abb. bei Kempf, Alt-Augsburg Taf. 4, 5, 6; Profil und Grundriss des Beckens bei Rogge S. 8 u. 10. — Das Postament ist ungefähr 5 m, die obere Gruppe 3 m hoch.

nur den Schoss bedeckt ein Tuch, auf dem eine jede sitzt. Ihre feinen, schmalen Gesichter sind von schwesterlicher Aehnlichkeit. Bei zweien ist auch das Haar völlig gleich geordnet in wellige Locken an den Schläfen und Zopfflechten, die durch ein Band oder einen Reif gehalten über der Stirn sich krobylosartig auftürmen. Mit anmutigen, abwechslungsreichen Geberden ist eine jede anders beschäftigt. Die eine giesst Wasser aus einer Kanne über ihre Glieder — sie hat das rechte Bein über das linke gelegt —, die andere windet es aus ihren offenen, langen Haaren, die dritte aus einem Tuch, alle drei in Muschelschalen unter ihren Füssen.

Diese Schalen ruhen auf starken Barockkonsolen, aus denen sich die Oberkörper dreier ganz gleich gestalteter Tritonen herauszwängen, menschlich gebildeter, junger Burschen mit frischen, regelmässigen Gesichtern, denen der erste Flaum ums spitze Kinn und die schmalen Wangen sprosst. Nur zwei kleine Blättchen, die wie Hörnchen aus dem Lockenhaar ragen, die spitzen Ohren und ihre Attribute deuten auf ihre feuchte Herkunft. In den muskulösen Armen halten sie nämlich je eine Muschel und einen kleinen Delphin.

Der plastische Schmuck der Breitseiten des Postaments beginnt am oberen Rande mit je einem Löwenkopf; unter diesen, also zwischen den Najaden, sind drei oblonge Relieftafeln eingelassen; auf dem Sims aber, wo die Tritonenbüsten auflagern, steht je ein geflügelter Putto mit einem Schwan.

Die Reliefs veranschaulichen nicht, wie Rogge behauptet, der sie sonst weiter nicht beschreibt, Begebenheiten aus der römischen Geschichte, sondern, wie Buff schon richtig gedeutet hat, Scenen aus der Gründungszeit der alten Colonia Augusta in symbolischen Bildern. Ihren allegorischen Sinn in Einzelheiten zu enträtseln dürfte sehr schwer fallen. Zur Würdigung ihrer künstlerischen Bedeutung ist dies auch nicht vonnöten.

Auf der einen Tafel sieht man eine freie Gegend, Wolken am Himmel, rechts einen ruinenhaften Quaderbau, daran anstossend ein Haus, einen Thorbogen, einen Hügel mit einem Baum. Von rechts nach links kommen fünf Vögel herbeigeflogen, den Platz anzuzeigen, wo die Stadt gegründet werden soll. Krieger in antiker römischer Tracht zu Fuss und zu Pferde, mit Schwert und Schild und Feld-

zeichen, unter denen ein Vexillum mit dem Wappenbilde der künftigen Stadt, der Zirbelnuss, auffällt, füllen den Mittelgrund. Ihr Interesse ist durch das erwähnte himmlische Zeichen in Anspruch genommen. Im Vordergrunde zieht eine langgewandete, sibyllenartige Matrone, wohl eine Priesterin, mit einem Pfluge, vor den zwei kräftige Stiere gespannt sind, die Grenzen der Stadt. Ganz vorn in der rechten Ecke lagert ein bärtiger Flussgott mit einem Seeungetüm, einem Fischleib mit Steinbockkopf, vielleicht eine Anspielung auf die Stettensche Wappenfigur.

Auf der zweiten Tafel zieht die Stadtgöttin in ihren neuen Bezirk ein, eine Frau mit der Mauerkrone auf dem Haupt und dem Stadtpyr in der vom linken Arm gestützten rechten Hand. Auf einem mit Trophäen reichgeschmückten Wagen sitzend fährt sie einher, den drei von einem Hündchen angekläffte prächtige Rosse ziehen. Neben dem Wagen steht hoch aufgerichtet ein Mann in Kriegertracht; ihm zu Füssen kauert ein nacktes Weib mit einem Korb voll Früchten, wohl Macht und Reichtum. Nach dem Hintergrunde zu führen Stufen in eine offene Halle, die mit dem in die Luft ragenden Götterbilde des Hermes geschmückt ist und an ein Rundtempelchen grenzt, von dessen Laterne Strahlen ausgehen. Viel Volk hat sich in der Halle versammelt, Männer, Frauen und Kinder; ein Knäblein ist auf eine niedrige Säule geklettert und hält Blumen und Früchte für die Ankommende bereit.

Das dritte Relief führt wieder in eine tonnengewölbte Halle. Auf den Simsen der Pfeiler sitzt rechts und links je ein Adler, in der Mitte ein Amor. Unter diesem steht in einer Bogenöffnung auf niedrigem Sockel die Statue des Kaisers Augustus. Vorn reichen sich zwei Frauen die Hand, eine stehend mit der Mauerkrone auf dem Haupt, die andere sitzend mit einem drachengeschmückten Helm und einem Idol in der Linken. Hinter ihr stehen Männer, hinter der Stadtgöttin eine Fama, welche in die Trompete stösst. Vorn in den Ecken sind rechts zwei weibliche und zwei männliche durch ihre Urnen als Gottheiten der vier Augsburger Flüsse gekennzeichnete Gestalten zu einer Gruppe vereinigt, links kauert ein nackter Mann mit einer Urne auf der Schulter; auf seinen Knieen spielen zwei kleine Kinder, zwischen seinen Beinen wird ein Tier

sichtbar. Das Ganze stellt eine Verbrüderung der Landeseingesessenen mit den Kriegerkolonisten dar.

Die drei nackten, drallen, lockenköpfigen Flügelbuben mit ihren Schwänen, Rundfiguren auf eigener Basis, variieren jeder in seiner Weise geschickt ein altes Thema, das ein Künstler des Altertums in dem Knaben mit der Gans angestimmt hat, und das noch bis in unsere Tage fortklingt.*) Die „naive Frische und Ausgelassenheit" ist allerdings hier einer mehr berechneten Schönheit gewichen. Die Knaben, grösser als die Schwimmfüssler, sind vollkommen Herren über ihre Tiere vor ihnen und zwischen ihren Beinen. Der eine presst es mit einem um den Hals gewickelten Tuch an sich, der zweite mit einem Bogen, der dritte mit der Hand, während er es mit einem Pfeil in der Rechten zu stechen droht.

So sind die Köpfe der drei Schwäne alle in gleicher Weise nach oben gerichtet. Aus ihren Schnäbeln steigt ein scharfer Wasserstrahl in die Höhe. Er giebt zusammen mit den beiden nach unten aus dem Löwenmaul fliessenden und dem von unten seitlich nach oben dem Delphin des einen und dem Schneckenhause des anderen wasserspeienden Tritons entspringenden ein hübsches Linienspiel ab, das sich auf drei Seiten wiederholt. Das Wasser aber, das aus dem Krug, den Haaren und dem Tuch der Nixen tropft, sammelt sich in den Muscheln unter ihnen, aus denen es in breiteren Strömen in das grosse Becken herabfällt.

Ebenso wie auf dem Merkurbunnen sind auch auf dem Herkulesbrunnen einige Inschriften angebracht, hier auf drei rechteckigen Bronzetafeln über den Köpfen der Putti. Sie beurkunden folgendes:

(über dem Knaben mit dem Bogen)

HOCCE · A · FRIES · MIRAE · ARTIS · IN · DVVMVIRATV
I · WELSER · ET · O · S · FUGGER · DECRETUM · II · VIRIS
Q · REHLINGER · ET · M · WELSER · A · MDCII · COLLOCATVM

(über dem Knaben mit dem Pfeil)

BASIS · PRIVS · MARMOREA · II · VIRIS · D · A · STETTEN
ET · O · LANGENMANTEL · A · MDCLXVIII · DEHINC · II · VIRIS
P · A · STETTEN · ET · I · LANGENMANTEL · A · MDCCXXI · REPARATA

*) Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik (Leipzig 1882) II, 144 und Furtwängler, der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans (Berlin 1871). Die Beschreibung der Putten richtet sich in der Reihenfolge nach den Reliefs, unter denen sie stehen.

(über dem Knaben mit dem Tuch)
HERKVLIS · STATVA · CVM · RELIQVIS · SIGNIS · NOBILIBVS
FERREA · TANDEM · SVFFVLTA · COLVMNA · COSS · A · BARTH
ET · P · F · KREMER · AEDILE · B · DE · HOESLIN · A · MDCCCXXVIII

Ausser dem, was wir schon wissen, erzählt uns der Inhalt der Inschriften und zum Teil auch die Form der Tafeln — die Kartuschen des Merkurbrunnens klingen ans Rokoko an — von den Schicksalen, die beide Brunnen gehabt haben. Demnach fanden am Merkurbrunnen in den Jahren 1628, 1661, 1713 und 1752 Restaurationen statt, die sich in der Hauptsache auf die marmorne Säule bezogen, die dem Wetter immer nicht lange trotzen konnte. Indes bezeugen die alten Kupferstiche, dass das ursprüngliche Aussehen dadurch nicht viel geändert worden ist.

Dasselbe kann man im allgemeinen auch vom Herkulesbrunnen behaupten. Die Last der ehernen Bilder im Gewichte von 8000 Pfund*) war für die allmählich schadhaft gewordene Säule aus Salzburger Marmor zu schwer, und trotz der Reparaturen in den Jahren 1668 und 1721 drohte ein Zusammenbrechen des Ganzen. Infolgedessen entschloss sich der Magistrat der Stadt, nach einem genauen Holzmodell der alten Säule eine neue in der Maxhütte in Bergen bei Traunstein aus Eisen giessen zu lassen. Am 5. August 1828 wurde der Herkules und die anderen Figuren wieder aufgestellt. Damals sind auch die drei erwähnten Inschriften angebracht worden.

Anders steht es mit der Umgebung der Brunnen einst und jetzt. Wer zuerst im Geiste mit einem so enthusiastischen Führer wie Alfred Woltmann in die Stadt Hans Holbeins eingezogen ist, dem bleibt, wenn er wirklich heute ihre Plätze und Strassen durchwandert, eine Enttäuschung nicht erspart. Vergebens wird er nach den vielen herrlichen Palästen spähen, nach den köstlichen Wandbildern der Burgkmair, Amberger, Kager, Rottenhaimer und Pordenone, nach dem heiteren Glanz des sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderts allüberall. Das bekannte Wort Riehls vom „Pompeii der Renaissance“ hat einen neuen Sinn bekommen. Die „unbarmherzigen Witterungsverhältnisse, der noch unbarmherzigere schwäbische Rein-

*) Hausfreund, Augsburger Zeitung IV (1841) 9. August, und Rogge a. a. O. S. 9.

lichkeitssinn" haben viel verändert, der Rauch der Fabrikschornsteine hat den Aschenregen abgegeben, der den Glanz dieses Pompeii verhüllte oder zerstörte. Freilich reden noch immer die Trümmer, auf oder neben denen jetzt eine blankgeputzte Stadt steht, zu dem Wissenden von einer grossen Vergangenheit, aber die heutige Maximilianstrasse sieht trotz vieler alter Bauten doch gar neuzeitlich nüchtern aus. Verblichen sind die schönen Fresken des Weberhauses beim Merkurbrunnen, verschwunden ist das Siegelhaus, dessen schöne Fassade einst einen wirksamen Hintergrund für den Herkulesbrunnen abgab.*)

Auch von dem ehemals gewiss goldglänzenden Ton der feinziselierten Bronzefiguren und von der später „malachitgrünen Patina" derselben ist heute nichts zu sehen. Sie sind arg verrusst. Ja mit den Najaden muss ein ganz besonderer Umwandelungsprozess im Laufe der Zeit vor sich gegangen sein. Denn nur so ist ein verhängnisvoller Irrtum Rogges zu erklären. Er hält sie nämlich für Marmorfiguren, während wir solche, wie gesagt, von Adriaen überhaupt nicht kennen.[19])

Nach dem mitgeteilten Vertrage und nach ihrem Aussehen von heute wird auch niemand im Zweifel sein, dass sie aus Bronze gegossen sind. Indes soll das Augsburger Wasser die Eigenschaft haben, die Bronzen mit der Zeit zu verkalken, sie mit einer Kruste zu überziehen, dass sie in der That den Eindruck von Steinfiguren machen. Nach dieser Aufklärung wirkt es einigermafsen komisch, von Rogge zu hören: „Mit feinem Verständnis für die Technik und die spezifischen Eigenschaften des Materials sind diese weichen, gefälligen Formen aus karrarischem Marmor geschaffen im Gegensatz zu den scharf prononcierten der metallenen Hauptgruppe."

Solche Ueberlegungen lagen dem Künstler völlig fern, hätten auch den Gepflogenheiten jener italienisch-flandrischen Fontänenskulptur völlig widersprochen. Man sieht es ausser aus anderen Beobachtungen aus dem *Accordo* und noch mitzuteilenden ähnlichen

---

*) Siehe den Kupferstich von J. Custodis v. J. 1634 (Huldigung der Augsburger vor Gustav Adolf am 24 April 1632), bei Buff verkleinert abgebildet a. o. O. hinter S. 26.

Abschlüssen, dass in jener Zeit gewöhnlich ein Bildhauer, der seine Modelle nicht selbst zu giessen brauchte, lediglich für den Figurenschmuck einer monumentalen Anlage gewonnen wurde, während eine „Visierung“ des Ganzen schon vorlag.

Beim Herkulesbrunnen aber rührt höchstwahrscheinlich auch der architektonische Teil von Adriaen de Vries her. Wie selten dieses der Fall war, zeigt, dass er als „inventor cum sculpturae tum architecturae“ sich auf der Fussplatte der Herkulesgruppe — das erste und einzige Mal — auffallend als architectus bezeichnet hat. Die eingravierte Inschrift nämlich lautet:

ADRIANVS VRIES
HAGENIS. ARCHITECTVS
F. A. N.
Post Chr. MDCII

Ausser dieser findet sich noch eine zweite Künstlerbezeichnung, bisher immer übersehen, auf dem ersten und dritten Relief, ein erhaben modelliertes Monogramm folgender Gestalt:

Brulliot*) und nach ihm Nagler**) bilden genau dasselbe Monogramm ab mit der Bemerkung, dass man es an der Basis einer Bronzegruppe findet, welche vor mehreren Jahren in einem Hause zu Augsburg aufbewahrt wurde. Brulliot schreibt es dem Franz Aspruck zu, Nagler schwankt zwischen Aspruck, den er Friedrich nennt, und Adriaen de Vries.

Derselbe Zweifel ensteht nun auch bei der Zuerteilung der Reliefs.

Sie sind dem Adriaen de Vries in Auftrag gegeben worden. Dass er sie nicht bezahlt bekommen, also nicht ausgeführt hat, ist nirgends gesagt. Auch entsprechen sie im Stil durchaus seinen späteren, bezeichneten Reliefs. Andererseits hatte er seinen Namen auf demselben Werke eben erst mit „V“ geschrieben, später nie mit dem angegebenen, überhaupt nicht mit einem Monogramm[20]) signiert, seine Künstlerbezeichnung nie modelliert, sondern stets eingraviert.

---

*) Dictionnaire des monogrammes . . . . (München 1832) I no 314.

**) Die Monogrammisten (München 1858) I no 511.

Demnach bezieht sich das Monogramm ziemlich sicher nicht auf ihn, sondern auf Franz Aspruck.[21]) Er war ein Brüsseler Maler, Kupferstecher, Gold- und Silberarbeiter, Wachsbossierer und Erzgiesser, der sich gerade zur Zeit der Errichtung der Brunnen in Augsburg aufhielt, wo er auch das Bürgerrecht erlangte. Ihm war es viel eher möglich, entweder nach eigenen Ideen oder denen irgend eines Augsburger Gelehrten die Gründung der Stadt in symbolisch-allegorischen Darstellungen zu schildern, als unserem Adriaen in Rom. Warum soll also Aspruck nicht die Zeichnungen zu den Reliefs des Herkulesbrunnens gemacht haben? *Wie im* (nämlich Vries) *dieselbigen noch angegeben werden sollen* steht in dem *Accordo.* Wenn Komposition und Figuren denen des Adriaen entsprechen, so muss man, abgesehen davon, dass die Vorlagen sich unter der Hand des Modelleurs in dessen Sinne gestalten konnten, berücksichtigen, dass beider Formensprache auf eine gemeinsame Quelle zurückgeht, auf Spranger. Aspruck war sein wirklicher oder geistiger Schüler, Adriaen de Vries ist, wie wir sehen werden, durchaus von seinen Gemälden abhängig.

Aspruck hat jedenfalls auf seinen Zeichnungen zu den Reliefs sein Monogramm angebracht und der Bildhauer hat es rücksichtsvoll mit modelliert.

Vor dem Scheiden von Augsburg aber erscheint eine Umschau nach anderen Werken Adriaens in dieser Stadt geboten.

Die Annahme Lübkes,*) dass auch der Neptunbrunnen von ihm herrühre, ist endgültig berichtigt. Ein Augsburger Meister hat diesen recht hölzern dastehenden Wassergott gefertigt. „Fast sieht es aus, als habe der hohe Rat damit den Augsburgern, unter denen jedenfalls über die Bevorzugung der Fremden gejammert wurde, durch eine Thatsache zu Gemüte führen wollen, wie die Brunnen ausfallen würden, wenn man zur Modellierung einheimische Kräfte verwendete“ (Buff).

Stetten**) führt ausser den Brunnen als Werke des Adriaen in

---

*) Geschichte der Plastik (Leipzig 1880) II, 871.

**) Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte von Augsburg II, 278.

Augsburg an „einen sehr schönen Merkur in dem von Stettenschen Hause auf dem Obstmarkt, welches damals, als er hier arbeitete, dem Bauherrn Wolfg. Leonh. Paler gehörte, und vielleicht auch die drey schönen Kinder unter dem Taufstein in St. Ulrichsklosterkirche".

Das Taufbecken der St. Ulrichskirche, eine ovale rote Marmorschale auf einem vierkantigen, über Eck gestellten rötlichen Marmorfusse mit Engelsköpfen und Festons, tragen zwei — nicht drei — kleine Bronzebuben.*) Sie sind untersetzt, ja ein wenig plump und sehen nicht im mindesten nach Brüdern der Jungen mit den Schwänen auf dem Herkulesbrunnen aus. Auch in der besonderen Litteratur über die St. Ulrichskirche findet sich nie wieder die Vermutung Stettens, der nur Ilg sich angeschlossen hat, ausgesprochen. Aus dem ausgehenden XVI. Jahrhundert stammen sie gewiss. Soll man einen Meister nennen, könnte man vielleicht an Hans Krumpper oder Hans Reichel denken.[22])

Der von Stetten erwähnte Merkur ist alter Ueberlieferung nach eine jetzt im Hofe des Karl von Stettenschen Hauses in der Philippine Welserstrasse befindliche 93 cm hohe Bronzestatuette, ehemals eine Brunnenfigur, wie ein Rohr an einem Fusse und eine Oeffnung im Kopfe zeigt.[23])

Unter dem Flügelhut quellen Locken hervor, die ein feines Gesicht umrahmen; ein kleiner Schnurrbart ziert die Oberlippe; Ansätze zu einem Backenbart sind an den Wangen und unter dem Kinn bemerkbar. Die Finger der Hand des ausgestreckten rechten und des gebogenen linken Armes haben einst etwas gehalten; das linke Bein ist zum Lauf gehoben. Der nackte, zierliche Körper ist gut durchmodelliert. Die ganz dunkelgrüne Patina — Adriaens Bronzen, im Tone alle ziemlich gleich, zeigen diese Farbe nicht — liesse sich noch am ehesten mit dem Standort der Figur im Freien begründen. Aber anderes giebt zu denken. Zunächst die Bildung der Haare. die hart und steif, der Augen, deren Pupillen ausgestochen sind, und endlich die völlige Entblössung des Körpers, die sich bei Adriaens sämtlichen nackten Figuren nicht findet, die er immer, sogar manchmal mit recht gewaltsamen Mitteln vermeidet. Diese Einzelheiten,

*) Abb. bei Kempf, Alt-Augsburg Taf. 86a.

sowie der Gesamtcharakter der Statue erlauben unmöglich eine Einreihung derselben in das Werk unseres Künstlers.

Im Sommer 1894 aber kam vom Augsburger städtischen Bauhofe eine angebliche Steinfigur ins dortige Maximilians-Museum, die sich nach wochenlanger Reinigung als Bronze entpuppte.*)

Es ist ein Triton, nackt bis auf die Hüften, die ein Tuch bedeckt. In seinen Armen hält er eine grosse Muschel. Er sitzt auf einem Felsblock, auf dem Gras und Blumen spriessen. Seine Verwandtschaft mit den Tritonen des Herkulesbrunnens war in jeder Beziehung zu auffallend, als dass ich nicht sofort auf eine Arbeit Adriaens geraten hätte. Den Spuren ihrer Herkunft nachgehend, konnte ich mit Hülfe eines Kupferstichs ihren ehemaligen Aufenthaltsort feststellen, nämlich „die neye Zeyl im obern Wasserthurm", d. h. des jetzt in der Nähe des roten Thorturms stehenden ausser Betrieb gesetzten Wasserwerkes.[24])

Sollte dieser Triton nicht jene „figura della tura" sein, für die Adriaen in seiner nachträglichen Rechnung vom Jahre 1612 250 fl. verlangt?

Ein im städtischen Auftrage gefertigtes Werk muss es sein, denn die Forderung des Künstlers ist an den Magistrat gerichtet. Eine Figur an den Brunnen ist es nicht, denn man kann alle in dem Vertrage und der nachträglichen Rechnung erwähnten Bronzen mit den jetzt vorhandenen identifizieren, nur für die „figura della tura" findet sich keine entsprechende, auch kein Platz. Tura heisst nicht „Sockel", wie Rogge übersetzt, ohne sonst auf die Figur näher einzugehen, sondern ist entweder eine Verballhornisierung Adriaens für „torre", oder bedeutet turamento = Verstopfung. Ist diese Benennung des Tritons auch wunderlich, so ist sie doch bei seiner Anbringung verständlich. Schliesslich würde auch die Höhe des Preises der Leistung entsprechen.

Der Darstellung, nicht der Entstehungszeit wegen, die unsicher ist, sei die einzige Zeichnung, die ich bis jetzt fand, hier angereiht,

---

*) Siehe die Bemerkungen über die Verkalkung der Najaden des Herkulesbrunnens, die vor einigen Jahren von ihrem Ueberzuge gereinigt worden sind, auf S. 27. Höhe des Tritons 0,60 m.

eine Vorlage zu einem verschollenen oder unausgeführten Werke oder die Wiedergabe eines solchen. Sie befindet sich im Münchener Kupferstichkabinett, ist 38,5 : 25,3 cm gross und trägt oben eine alte Bezeichnung: Adriaen de Vries. Es ist eine flotte Federzeichnung, leicht angetuscht und mit Weiss gehöht. Ein auf einer Muschel reitender Meergott umfasst ein nacktes Weib, zu dem er begehrlich aufblickt, das seine Zärtlichkeit aber abwehrt. Den rechten Arm hat er um sie herum auf ihre rechte Schulter gelegt, mit der linken Hand hält er sie in der Hüftgegend gepackt. Dieses Bewegungsmotiv wird uns noch manchmal bei Gruppen Adriaens begegnen.

Die Mitteilung dieses Blattes möge die Schilderung der Thätigkeit unseres Meisters zu Augsburg beschliessen.

Sie ist nur ein Zwischen-, oder wenn man will, ein Vorspiel zu dem grossen Abschnitt seiner in Deutschland verbrachten Meisterjahre, seines äusserst fruchtbaren Schaffens in Prag.

Denn schon ehe die Bestellung auf die Augsburger Brunnen erfolgte, besteht, wie wir gesehen haben, ein Zusammenhang zwischen Adriaen und der um Rudolf II. versammelten Künstlerschar in Prag, ja mit dem Kaiser selbst.

Bevor des Herkulesbrunnens Wasser das erste Mal sprangen, sind diese Bande schon fest geknüpft. Adriaen steht von jetzt ab in kaiserlichen Diensten.

IV

In Diensten Rudolfs II

IVSSV RVDOLPHI II CAESARIS AVGVSTI
ADRIANVS DE VRIES HAGIENSIS FACIEBAT
PRAGÆ OPVS ALTITVDINIS PEDVM
OCTO EX ÆRE 1593

ist auf einem Kupferstiche Jan Müllers zu lesen, der eine plastische Gruppe, Merkur und Psyche, darstellt.

Die Inschrift giebt den frühesten bisher bekannten Zeitpunkt für die langdauernde Thätigkeit Adriaens am Prager Kaiserhofe an. Nachrichten über frühere, direkt oder indirekt im Auftrage Kaiser Rudolfs II. in der böhmischen Hauptstadt entstandene Werke unseres

Künstlers sind nur grundlose Vermutungen. Weder mit dem 1589 vollendeten Grabmal Rudolfs II. im Prager Dom, noch mit einem in den Jahren 1590—1593 errichteten Brunnen, der früher vor dem Altstädter Rathause in Prag stand, hat Adriaen etwas zu thun. Urkunden und stilkritische Erwägungen sprechen dagegen.[25])

Ueber die fünf Jahre von 1588, wo Adriaen am Hofe zu Turin, bis 1593, wo er der erwähnten Nachricht zufolge in Prag zu treffen ist, sind wir, abgesehen von der Anfertigung der beiden Engel, ohne jede Kenntnis seines Lebens und Schaffens.

Rudolf II. hatte, als er 1576 im Alter von 24 Jahren als Alleinerbe der ihm gebliebenen Hausländer und der deutschen Kaiserkrone die Regierung antrat, Prag zu seiner Residenz gewählt.[26]) Was ihn auch immer zu diesem Schritte bestimmt haben mag, das Misstrauen gegen seine nächsten Verwandten, von denen ihm einer Weissagung nach Unglück drohte, oder die Uebereinstimmung seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen mit denen der böhmischen Magnaten oder gar die Erinnerung an das Prag Karls IV, genug, die Burg auf dem Hradschin, in deren weite Räume er einzog und die er nur wenige Male auf kurze Zeit verliess, sie wurde und blieb bis zu seinem Tode seine Welt. Hier lebte er nur seinen Neigungen, seinen Beschäftigungen. Wäre er nicht durch eine unheilvolle Geisteskrankheit in seinen letzten Jahren wider seinen Willen mitten auf den Schauplatz der Ereignisse gezerrt worden, der Historiker, der Politiker hätte wenig über ihn zu berichten. „Was in Deutschland, was in Oesterreich vor sich ging, begann ohne seine Anregung, ging ohne seine Teilnahme vorüber“. (Gindely.)

Desto reicheren, noch lange nicht ausgeschöpften Stoff liefert seine Geschichte und die seiner Sammlungen dem Kultur- und dem Kunsthistoriker.

Die Kunstliebe lag Rudolf II. im Blute. Man denke an Kaiser Max und Dürer und Burgkmair, an Karl V. und Tizian und Benevenuto Cellini, an den Erzherzog Ferdinand von Tirol, den Begründer der Ambraser Sammlung, an Maximilian II., den Freund der Litteratur und Künste, der schon 1558 in der Wiener Hofburg eine Kunstkammer einrichtete.

Des letztgenannten vielseitig gebildeter Sohn Rudolf II. war künstlerischer Dilettant, Mäcen und Kunstsammler in einer Person.

Aber alle seine ideellen Unternehmungen trugen den Stempel seiner Zeit. Neben echter Wissenschaft gedieh an seinem „Musenhofe" auch eine Afterwissenschaft. Für Astrologie und Alchemie war er sogar mehr begeistert als für Astronomie und Chemie. In seiner mit leidenschaftlicher Sammelwut zusammengebrachten „Schatz- und Kunstkammer" auf dem Prager Schlosse hingen neben einem Gemälde Dürers oder Cranachs zwei eiserne Nägel von der Arche Noah, neben einem Tafelbilde Raffaels oder Tizians ein „zart Velo, welches in Ungarn in Irer Majestät Lager vom Himmel gefallen", lagen neben dem „Ilioneus" oder einer Bronze von Giovanni da Bologna zwei Kugeln von einer siebenbürgischen Stute oder ein Monstrum mit 2 Köpfen.

Aehnlich stand es mit des Kaisers Umgebung von Gelehrten. Tycho de Brahe und Johann Kepler arbeiten zusammen mit hergelaufenen Abenteurern, Goldmachern und Spiritisten, mit Schwindlern und Schurken, wie John Dee und Eduard Kelley. Jene wollten in ernsten mathematischen und astronomischen Studien den Lauf der Gestirne ergründen, diese suchten nach dem „Stein der Weisen" und dem „Perpetuum mobile".

Auch unter den zahllosen Malern, Kupferstechern, Bildhauern, Erzgiessern, Steinschneidern, Goldschmieden, Glasbläsern, Brokatwirkern, Mechanikern waren neben bedeutenden Kräften in der Mehrzahl Grössen dritten und vierten Ranges.

Eine Schätzung des Wertes der herbeigerufenen und beschäftigten Künstler entzog sich der Beurteilung des Monarchen. Die Berufung an den Prager Kaiserhof war noch kein Zeugnis für die Befähigung oder den Ruhm eines Künstlers.

Sie flatterten wie die Motten zum Licht. Einer zog den anderen nach sich an den Ort, wo ein gekrönter Mäcen allen Künstlern, vornehmlich Ausländern, Beschäftigung, Ehren und reichen Lohn freigebig bot, an den Ort, von dessen tollem Treiben Antiquare und Agenten, die im Auftrage des Kaisers in aller Herren Länder auf Künstler und Kunstwerke fahndeten, Wunderdinge zu erzählen wussten.

Auch Adriaen de Vries wurde mit hineingerissen in diesen Wirbelwind, der damals nach dem goldenen Prag Weizen nnd Spreu wahllos zusammenwehte. Spranger und Johann von Aachen, die beiden Maler, und Jan Müller, der Kupferstecher, die sich schon längere Zeit am Prager Kaiserhofe befanden, werden wohl die Fäden in der Hand gehabt haben, die Adriaen herbeizogen, als er 1593 gewissermassen zwei Probestücke seiner Kunst für Rudolf II. lieferte.

Die Auffindung dieser, wie der nach ihnen in Prag von Seiten unseres Künstlers geschaffenen, ist heute sehr erschwert. Denn die märchenhaften Schätze der Kunstkammer wurden ähnlich, wie sie zusammengekommen waren, in alle Winde zerstreut.

Noch bei Lebzeiten Rudolfs wurden Kunstwerke und Kostbarkeiten daraus gestohlen. Nach seinem Tode wurden sie teilweise, soweit dadurch Gewinn erzielt werden konnte, eingeschmolzen oder verschleudert. Max von Bayern führte, so wird erzählt, nach der Schlacht am weissen Berge (17. Nov. 1620) reiche Beute aus Prag nach München. Ebenso soll der Kurfürst von Sachsen, Johann Georg I., 11 Jahre später seine Sammlungen in Dresden mit wertvollen Stücken aus der Rudolfinischen Kunstkammer gefüllt haben. Noch immer aber war so viel übrig, dass der 1648 durch Verrat herbeigeführte Ueberfall des Schlosses und der Kleinseite von Prag durch die Schweden unter General Königsmark einzig und allein der Kunstkammer galt. Sie sollte noch schnell erbeutet werden, ehe der Westfälische Friede, über den schon unterhandelt wurde, zum Abschluss gekommen war. Auf 7 Millionen wurde der Wert dieses Raubes geschätzt, und Königin Christine von Schweden harrte seiner mit weiblicher Neugierde und Ungeduld. Mit dieser Beute kamen sehr viele Bronzen Adriaens aus Prag nach Schweden, wo sie sich heute zumeist im Parke des Lustschlosses Drottningholm in der Nähe Stockholms befinden.[27]) Aber auch General Königsmark hatte nicht verabsäumt, einige Wagenladungen dieser „Erwerbungen" nach seinem Schlosse bei Bremen schaffen zu lassen. Dort und schon auf dem Wege dahin ist vieles verschleppt worden oder verloren gegangen. Was aber von den Ueberbleibseln der Kunstkammer unter Mathias und Ferdinand nicht nach Wien gebracht wurde oder zu Grunde ging, kam auf den Weltmarkt.

Kein Wunder also ist es, dass gleich den in der Prager Kunstkammer ehedem vereinten Kunstschöpfungen der Malerei, auch die dort aufgestellten Werke Adriaens die abenteuerlichsten Schicksale erlebt haben, dass sie jetzt in den Sammlungen und Museen ganz Europas zerstreut sind.

So steht eines der nun schon wiederholt erwähnten Stücke, die jedenfalls Garzoni*) meint, wenn er sagt, dass Fries im Jahre 1593 acht Fuss hohe Statuen in Prag für den Kaiser gegossen habe, jetzt im Louvre in Paris, das andere im Museum in Stockholm.

Es sind zwei Bronzegruppen ohne Künstlerbezeichnung, aber von der Hand ein und desselben Meisters: Merkur und Psyche (Abb. Taf. I) und Psyche von 3 Amoren zum Olymp emporgetragen.

Verfolgt man ihre Herkunft, so gelangt man, wie Ilg und Böttiger nachgewiesen haben,[28]) schliesslich bei beiden an dasselbe Ziel, nämlich nach Prag in die Rudolfinische Kunstkammer.

Sie bilden zwei Gegenstücke.**) Bei beiden eine einfache runde Plinthe, bei beiden ein auf dieselbe niederfallendes Tuch, das den aufschwebenden Figuren als Stütze dient, bei beiden Psyche dieselbe Erscheinung mit den unverhüllten, glatten, schlanken Formen. Beide Mal hält sie mit genau derselben Fingerhaltung, hier in der Rechten, dort in der Linken ein Salbgefäss hoch empor, das jedesmal die Spitze der Komposition bildet. Beide Mal sehen wir ein infolge der kurzen, unteren Gesichtshälfte geistig nicht bedeutendes Antlitz mit einem schwachen Lächeln auf den Lippen. Ja sogar Kleinigkeiten, wie das Heben der grossen Zehe, ist beiden Figuren gemeinsam; nur ihre Haartracht ist verschieden.

Gebieterisch wie eine Königin schwebt sie das eine Mal empor; drei allerliebste Flügelbuben stützen sie mit drollig erscheinender Anstrengung am Bein und an den Armen. Das andere Mal hält sie der nackte Götterbote umfasst, mit dem Petasus auf dem Kopfe und kleinen Flügeln an den Knöcheln, die Plinthe nur mit den Zehen-

---

*) Piazza universale: d. i. allgemeine Schawplatz, marckt und zusammenkunft aller Professionen, Künsten und Geschäften (Frankfurt a. M. 1641).

**) Höhe der Pariser Gruppe 2,50 m (Phot. v. Girardon-Paris), der Stockholmer 1,88 m; Abb. Böttiger Pl. II. B. Beschr. Verz. Bil. Lit. E. No. (1.)



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig Louvre, Paris

Adriaen de Vries

Merkur und Psyche



spitzen des rechten Fusses berührend. Er hält Psyche, die seine Umklammerung mit einer vornehmen Geberde der Linken leise abwehrt, an der linken Schulter und am rechten Oberschenkel, um sie dem Rate der Götter zuzuführen.

Beide Gruppen sind beeinflusst durch zwei Zwickelbilder des Freskenzyklus von Amor und Psyche in der Farnesina in Rom.*) Ja die Stockholmer Gruppe kann man direkt als plastische Uebersetzung des Wandbildes ansehen. Bei der anderen ist die Uebereinstimmung des malerischen und des bildnerischen Werkes nicht so gross, die Haltung der Beine des Götterboten ist z. B. einem anderen Bilde des Freskenzyklus, der Einzelfigur Merkurs, entnommen, aber die Verwandtschaft mit der erstgenannten Malerei ist auch hier nicht abzuleugnen. Eine Veränderung aber ist bei beiden vorgegangen. Die Gewänder der gemalten Figuren haben fallen müssen, „denn Rudolf liebte nackte Frauengestalten, die seine Sinne erregten".**)

Ueber den Meister der Pariser Gruppe, die allein allgemein bekannt war und ist, war man lange Zeit im Unklaren. Clarac***) führt sie als Werk Giovanni da Bolognas an, Desjardins†) ist im Zweifel über den Meister, obwohl schon Stetten††) und Mariette†††) auf Stiche Jan Müllers, welche die Bronze von drei Seiten darstellen, aufmerksam gemacht und damit Adriaen de Vries als Schöpfer derselben nachgewiesen hatten. Denn diese Stiche (Bartsch l. p. gr. 82—84) tragen auf dem Sockel der Gruppe die am Anfang dieses Abschnitts erwähnte Inschrift.

An diese schliesst sich folgende Zueignung: „In gratiam D. Adriani de Fries Cognati sui charissmi sculpebat Johannes Mullerus." Sie erhellt das Dunkel, welches über den Familenbeziehungen Adriaens lagert, leider nur blitzartig. Die Lichterscheinung hält nicht lange genug an, dass wir uns umsehen könnten in der Verwandtschaft,

*) Bei Richard Förster, Farnesina-Studien (Rostock 1880) als Gruppe 7 und 10 (S. 70 u. 71) aufgeführt; Phot. von Braun No. 9 und 12.

**) Venturi, Repertorium f. Kunstwissenschaft VIII, 3.

***) Musée de sculpture (Paris 1851) S. 322.

†) La vie et l'oeuvre de Jean Bologne (Paris 1883) S. 156.

††) Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte von Augsburg II, 278.

†††) Anatole de Montaiglon in: l'Athéneum français 1852. S. 389.

die unseren Bildhauer mit dem Kupferstecher Jan Müller und vielleicht auch mit Spranger, dessen Frau Christine eine geborene Müller war, auf irgend eine Weise verband. Aus Holland stammen sie beide, aber auch Müllers äussere Lebensumstände sind noch zu wenig erforscht, als dass die uns hier gebotene Handhabe zur Kenntnis vom Leben Adriaens irgendwie förderlich sein könnte.

Wie hier, hat sich Müller noch oft, z. B. beim Augsburger Herkulesbrunnen, als Stecher zum Herold der Leistungen seines lieben Verwandten gemacht.

Et clarus scalptor Mullerus sit tibi testis
Hunc qui miratur tum colit artificem.

Aber die Manier seiner Griffelkunst war nicht dazu angethan, den Ruhm des Bildhauers zu erhöhen. Man kann Mariettes Urteil über die erwähnten Stiche mit ihren schwammigen, widerlich weichlichen Figuren auch auf seine anderen nach Werken des de Vries ausdehnen: „Les estampes de Muller luy (Vries) font tort; elles en font un sculpteur maniériste; ces ouvrages ne sont point tels; quoique de la manière qu'il avait prise chez Jean de Bologne, ils sont légers et délicats".

Für die andere Bronze, Psyche und die drei Amoren, haben wir keinen so zwingenden Grund der Autorschaft des Adriaen, wie die Stiche für die erstere. Indes die Gemeinsamkeit ihrer Ableitung von den Farnesinafresken, die Gemeinsamkeit ihres Aussehens spricht dafür, dass auch die zweite Gruppe ein Werk Adriaens ist. Ueberdies ist ein Zeugnis vorhanden, dass sie als solches galt, als sie noch im Besitz des Barons Sparre war. Damals ist ein Projekt gemacht worden für ein „Cabinet, das aus in Schweden befindlichen Kunstwerken zusammengestellt werden könnte".*) Zu diesen gehörte in erster Reihe:

„La Pandore de Bronze chez le Baron de Sparre d'Adrien Frise."

Diese Pandora — wegen der Salbenbüchse hält auch Füssli sie dafür — ist nichts anderes, als unsere Gruppe.

Aus der Abhängigkeit der beiden Bronzen von ihren Vorbildern

---

*) In der Bibliothek in Upsala, siehe Böttiger a. a. O. S. 35.

aber muss man schliessen, dass ihre Modelle in Rom entstanden sind. Dorthin ist auch Adriaen nach ihrem Guss in Prag höchstwahrscheinlich wieder zurückgegangen. Denn am 27. Okt. 1595 schreibt des Kaisers Vicekanzler Rudolf Coraduz aus Rom nach Prag**) . . . . . den Bildhauer Adrian (de Fries) habe er noch nicht gesehen; sobald derselbe sich melde oder er ihn finden könne, werde er dem Kaiserlichen Befehle nachkommen." Was das für ein Befehl war, wissen wir nicht. „Ebenso werde er," heisst es weiter, „auf der Rückreise in Florenz mit Giovanni da Bologna unterhandeln, um einen besseren Bildhauer und Giesser für den Kaiser zu erlangen." Der Hofbildhauer Maximilians II., Hans Mont, war nämlich nicht mit an den Hof des Sohnes seines Herrn nach Prag übergesiedelt, und seine Stelle noch unbesetzt. Dann ist in dem Schreiben noch einmal von Adriaen die Rede, dass dieser „auf irgend eine Art dieses und andere Gemälde" — es handelt sich um ein Bild Raffaels — „sehen müsse". Vielleicht war also wieder eine ähnliche plastische Uebersetzung einer Malerei wie die oben beschriebene beabsichtigt.

Ein Jahr darauf, 1596, erfolgte der Auftrag für Augsburg, wohin unser Künstler, wie wir wissen, aus Rom kam, und 1598 wäre er, wenn man einer im Verborgenen gebliebenen Notiz Schimons[29]) Glauben schenken darf, von Rudolf II. in den Adelstand erhoben worden.

Diese lautet: „Fridmann de Fries. Adrian K. Kammerbildhauer 1598 Adelstand."

Schimon hat offenbar unseren Adriaen de Vries mit Hans Vredeman de Vries verwechselt, der auch an Kaiser Rudolfs Hofe zeitweise beschäftigt, aber Maler war, auch den Titel Kammerbildhauer, den Adriaen erst drei Jahre später erhielt, vorweggenommen. Die Thatsache der Nobilitierung aber ist durchaus nichts Verwunderliches, da Rudolf II. ziemlich verschwenderisch mit dieser Auszeichnung umging. Die beiden Hofmaler, Spranger und Johann von Aachen, wurden 1588 und 1594 geadelt, ebenso seine beiden Antiquare,

---

**) Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. XV. Urkunden: no 12266, wo allerdings einmal 1592 statt 1595 wohl nur verdruckt ist, da die Urkunde selbst unter das Jahr 1595 eingeordnet ist.

Octavio Strada und Dionys Miseroni von Lisson; sogar dem Betrüger Kelley wurde nach kurzer Zeit seines Aufenthaltes in Prag diese Ehre zu teil. Auch an Giovanni da Bologna, den Rudolf, ebenso wie sein Vater Maximilian, sehr schätzte, den er aber nicht an seinen Hof zu ziehen vermochte, schickte er 1588 ein Adelsdiplom.

Ilg, der die Nachricht Schimons nicht kannte, hat seiner Arbeit über den Künstler als Schlussvignette das Wappen des de Vries nach einem Siegel auf einem Briefe des Bildhauers an Wallenstein angefügt. Es zeigt im Schilde und als Kleinod ein Rad mit 6 Speichen. Zu beiden Seiten des Helmes stehen die Buchstaben A und D. F.

Der Erhebung Adriaens in den Adelstand ist 3 Jahre später die Anstellung in kaiserlichen Diensten gefolgt. Mit einem Dekrete vom 1. Mai 1601 wird er „zum Kammerbildhauer mit einer Hofbesoldung von monatlich 25 Kronen, jede zu 90 Kreuzern, somit 37 Gulden 30 Kreuzern, ernannt."*)

Diese Besoldung war im Vergleich mit Gehältern anderer „Hofkünstler" ziemlich hoch, da jede Arbeit noch besonders bezahlt wurde. Allerdings hatte es mit der Bezahlung des Gehalts, wie der einzelnen Arbeiten seine Schwierigkeiten.[30] Denn die Geldverhältnisse am kaiserlichen Hofe waren schon seit den Zeiten Maximilians die denkbar schlechtesten, und der Aufwand für den unglaublich umfangreichen Hofstaat und die kostspieligen Ankäufe Rudolfs II. für seine Kunstkammer verschlangen jährlich recht ansehnliche Summen.

Trotzdem Rudolf II. den besten Willen hatte, seine freigebigen Geldanweisungen zu verwirklichen, wie wir aus seinen von Ilg mitgeteilten Briefen an die Hofkammer, den Reichspfennigmeister und seinen eigenen Zahlmeister wissen, so sah er sich doch zu oft in eine Lage versetzt, wo selbst der Kaiser sein Recht verloren hat.

Infolgedessen war der Künstler genötigt von Zeit zu Zeit auf Bezahlung zu dringen. Fruchteten seine Mahnbriefe nichts, versuchte er es mit einer Bitte um Fürsprache bei einflussreichen Hofleuten, wie bei dem Obersthofmeister Fürsten Carl von Liechtenstein.**)

---

*) Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen . . . . X. Urkunden No. 5584.

**) Ilg I. Urkundenanhang S. 143: zwei Briefe von 1607.

In einem derartigen, leider nicht datierten Briefe[31]) an den Kaiser hat Adriaen seine Forderung im einzelnen spezifiziert, so dass wir den daselbst aufgeführten Werken nachspüren können. Die Rechnung lautet:

Per li due pedistali di tavola cioe la femina et Leon et il Galimedo et Aquila	tal	2000
Per il Ritratto di S. Msta Cessa com Adornamento sotto . . .	tal	900
Per il Herculo dianira Centauro	tal	450
Per il Ritratto di serenissimo Ducha di Saxonia com Adornamenti .	tal	800
Sur la storia com Molti suggetti	tal	1000
Per un Ritratto di S. Msta Cessa	tal	350
Per un chaualo di bronzo che sta nella sala	tal	600
	Soma	6200

Also zunächst zwei Tischfüsse[32]) darstellend eine Frau mit einem Löwen und Ganymed mit dem Adler.

Wenigstens den zweiten kann ich, wenn auch nur in einer Abbildung nachweisen. Sie stammt von David Teniers d. J., dem Antwerpener Maler, Galeriedirektor und „Kunstexperten" des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Dieser hatte um die Mitte des XVII. Jahrhunderts eine grossartige Gemälde- und Kunstsammlung in Brüssel zusammengebracht, die Teniers verwaltete. Seiner eigenen Art, die ihm unterstellte Galerie zu inventarisieren, verdanken wir eine grosse Reihe von Gemälden, auf denen einzelne Zimmer derselben und die darin enthaltenen Bilder und Kunstgegenstände mit peinlichster Genauigkeit wiedergegeben sind, so dass wir heute die abgebildeten Gemälde in noch erhaltenen Stücken nachweisen können.

Auf fünf dieser „gemalten Galerien", je einer im Museum in Brüssel, im Prado-Museum in Madrid, im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien und zweien der alten Pinakothek in München sehen wir den gesuchten Tisch mit dem Fuss von Adriaen de Vries.[33])

Es ist jedesmal ein anderes Zimmer, der Tisch aber immer der gleiche mit Zeichnungen bedeckt und mit kleinen Skulpturen besetzt. Eine viereckige Tischplatte wird getragen von einem Knaben, Ganymed, der auf einer viereckigen Fussplatte mit dem linken Bein

kniet, in der Linken eine Trinkschale hält und mit der Rechten den neben ihm sitzenden Adler umfasst. Zwar ist dieses Stück im Inventar der genannten Kunstsammlung nicht angeführt, wohl aber andere Arbeiten von „de Fries“, auf die ich noch zu sprechen komme, wie auch noch vieles andere aus der Rudolfinischen Kunstkammer in jener Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm wieder zu finden ist.

Sicher ist dieser oder der andere Tischfuss gemeint, wenn es in einem Verzeichnis der Prager Kunstkammer vom Jahre 1630 heisst:*) „ein schöner Tisch von Jaspis eingelegt mit Landschaften und einem metallenen Fuess von Adrian de Fries“.

Rudolf II. hatte eine grosse Vorliebe für die Jaspisarten. Sein Leibarzt und Aufseher der Edelsteinkammer, Guarinonius, erzählt,**) „dass er in der Kunstsammlung seines Herrn Steine dieser Art gesehen habe, die so natürliche Bilder von Wäldern, Sümpfen, Bäumen, Wolken und Flüssen darstellten, dass von weiten gesehen dieselben für Malereien, nicht aber für Steine gehalten werden mussten. S. Majestät schätzte dieselben auch so hoch, dass er aus mehreren, die sich durch mannigfaltige Farben auszeichneten, eine Tischplatte zusammensetzen liess. Durch mehrere Jahre wurde an der Vollendung dieses Kunstwerkes gearbeitet, dessen Wert auf mehrere tausend Dukaten geschätzt wird und dass man mit vollem Rechte unter die Weltwunder rechnen und dem Tempel der Diana zu Ephesus an die Seite setzen kann“. Dass der Kaiser für eine so kostbare Platte auch eine kostbare Stütze wählte, ist verständlich.

Näheres über den Tisch war nicht zu ermitteln. Ob er 1656 mit der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm nach Wien gekommen oder in den Niederlanden geblieben ist, weiss man nicht. Gleich manchen anderen Bestandteilen der erzherzoglichen Galerie ist er heute verschollen.

An zweiter und an sechster Stelle wird in dem Schreiben Adriaens ein Bild des Kaisers, also Rudolfs II., erwähnt.

„Keyser Rudolphi Brustbildt von Metal“ und dann „Keyser

*) Ilg V, 89.

**) Historia gemmarum et lapidum (Hannover 1609). S. 129.

Rudolphi Bildtnüss in Metal“ lesen wir unter den Sachen, die sich noch 1648 in der Prager Kunstkammer befanden.*) Heute stehen im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien zwei Büsten Rudolfs II., eine grössere und eine kleinere, beide inschriftlich Werke des Adriaen de Vries. Zweifellos sind es die in der Rechnung und später im Inventar aufgeführten. Denn nachweislich ist die erstere aus Prag mit dem Umwege über Schweden 1806 für 800 Thlr. wieder in Habsburgischen Besitz gelangt, die zweite im XVII. Jahrhundert von Prag direkt nach Wien gekommen.

Beide sind vollrund gegossen und ganz vortrefflich ciseliert.**) Die erstere trägt folgende Bezeichnung:

RVD II ROM IMP CÆS AVG
ÆT. SVÆ LI ANNO 1603
ADRIANVS FRIES HAGIENS
FECIT 1603

Sie wurde sicher als Gegenstück zu einer Bronzebüste Karls V. von Leone Leoni seiner Zeit bestellt.***) Dadurch war das Arrangement dem Künstler vorgeschrieben.

Es ist ein Brustbild ohne Arme. Der Kaiser unbedeckten Hauptes trägt einen Harnisch, der unten gestützt wird von zwei mit den Rücken gegeneinander sitzenden Gestalten, Jupiter mit dem Donnerkeil und Merkur mit den Flügelschuhen auf dem Schoss; zwischen diesen nach vorn zu ein Adler, rückwärts ein Steinbock mit einem Delphinschwanz. Der Kopf des Kaisers, etwas nach links gewandt, ist von überzeugender Aehnlichkeit. Ohne den störenden Eindruck des Kleinlichen hervorzurufen, hat der Künstler jedes Härchen, jedes Fältchen aufs sorgfältigste wiedergegeben. Die hohe Stirn, die grossen Augen, die fleischigen Wangen, die Adlernase, die grossen nach rechts verdrehten Lippen, das

*) Dudik, Mittheilungen der Centralkom. XII S. XLIII No. 26 und XLIV No. 32.

**) Saal XXIV (Katalog 1891) No. 70 u. 56. H. 1,03 u. 0,54 m. Abb. Ilg I, Taf. IX u. XI. Die zweite Büste hat Eugen Klimt in den Zwickelbildern des Stiegenhauses des Wiener Hofmuseums malerisch verewigt.

***) Wien, Kunsthist. Hofmuseum Saal XXIV No. 68. Abb. Klass. Skulpturen-Schatz, Taf. 245.

krause Kopfhaar, der kurzgeschnittenene Backen-, der herabhängende Schnurrbart sind ausgezeichnet modelliert. Auf dem Harnisch, aus dem am Halse ein umgeklappter Kragen hervorragt, hängt die Ordenskette des goldenen Vliesses; über ihn ist eine Schärpe gelegt, die auf der linken Schulter zusammengebunden ist. Ob auch der Harnisch Porträt ist, weiss ich nicht. Jedenfalls ist er in allen Einzelheiten — die Brust in der charakteristischen Form des Gansbauches — mit seinem Kragen, den Armgeschüben, Achselstücken Rüsthaken, Riemen und Schliessen getreulich wiedergegeben. Das in der eventuellen Vorlage geätzte Ornament ist ziseliert, die ganze Fläche ist mit Blumenranken, Vögeln, zwei hockenden Viktorien mit Palme, Lorbeerkranz und Tuba auf den Achselstücken, einem Greifen und Löwen, die sich über den geschobenen Schössen einander gegenüber stehen, geschmückt. Die beiden letztgenannten Tiere und die des figuralen Postaments, Adler und Steinbock, schliesslich auch dessen Götter, sind mit Beziehung auf das kaiserliche Horoskop gewählt.[34]) Die Unterordnung der graziösen olympischen Gestalten unter die ihnen zugewiesene Funktion ist vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Dass aber, wie die venetianischen Berichte erzählen, der Kaiser von kleiner Gestalt war, kann man aus dieser Büste nicht entnehmen. Man erwartet eher eine grosse, imponierende Erscheinung. Es hängt dies aber wohl mit dem offiziellen Charakter des Werkes zusammen. Rudolf ist nicht als Mensch dargestellt, sondern als Kaiser, der als Zögling des madrider Hofes die stolze spanische Grandezza zu zeigen gelernt hat.

Einer intimeren Auffassung der Persönlichkeit begegnen wir in der zweiten Büste, die gleichfalls signiert und datiert ist:

ADRIANVS FRIES HAGENSIS
FECIT 1607

Der 55jährige Monarch hat zwar auch hier einen prächtigen Harnisch angethan mit Siegesgöttinen, Löwenmasken an den Schultern und anderem ornamentalen Schmuck, über den der Orden des goldenen Vliesses an einer geknüpften Schnur auf der Brust hängt, aber es ist nur so viel von dem Panzer gegeben, als gerade nötig ist, um den Körper anzudeuten. Auch das Postament ist ganz einfach gehalten. Es wird hinten nur von einem Adler gestützt, der

mit seinen Krallen eine Schlange bändigt; dann sind noch Weintrauben, Granatäpfel und Pinienzapfen zur Dekoration, aber ganz diskret verwendet. Das Schwergewicht ist auf den Kopf gelegt. Der Kaiser erscheint, obwohl nur vier Jahre verstrichen sind, seitdem er dem Künstler zum ersten Bildnis gesessen hat, bedeutend gealtert, wenn er dort nicht der Repräsentation zuliebe, der das Werk dienen sollte, idealisiert und heroisiert worden ist. Wohlwollende Gutmütigkeit, phlegmatische Behaglichkeit sprechen aus diesem Antlitz. Von den Schatten tiefer Melancholie, die sich in diesen Jahren schon über das Geistesleben des Kaisers gebreitet haben sollen, merkt man nichts. Das kleine Gerstenkorn am rechten Auge kennzeichnet so recht, mit welcher Liebe sich der Künstler, nicht eingeengt von den Vorschriften der Hofetikette, in die Züge seines Monarchen vertieft, mit welcher Treue er sie wiedergegeben hat.

Als dritte Nummer folgt in der Rechnung „Herkules, Dejanira und der Centaur". Eine derartige metallene Gruppe wird 1630 in der Rudolfinischen Kunstkammer erwähnt, aber ohne Angabe des Verfertigers. Das Sujet war damals ungemein beliebt und man findet noch heutzutage eine sehr grosse Anzahl von Varianten desselben, die fast alle ihren Ursprung aus dem Atelier oder der Schule Giovanni da Bolognas herleiten. Man darf also nicht ohne weiteres nach dem Vorgange Ilgs eine Gruppe in Wien, Herkules hebt die Dejanira von dem Rücken des gebeugt am Boden liegenden Nessus, gerade für dieses Werk Adriaens ausgeben.*) Die Typen des weiblichen und der männlichen Gesichter sind wesentlich andere, als wir sie von ihm gewöhnt sind. Auch die Höhe des Preises — 450 Thlr. — für eine 58 cm hohe Gruppe spricht dagegen. Zudem hat Adriaen später in einer Bronze für Wallenstein vom Jahre 1622 dasselbe Thema in völlig abweichender Weise behandelt.

Wir wissen also nicht, ob und wo diese Gruppe Adriaens noch vorhanden ist.

Besser steht es mit dem im Schreiben folgenden „Ritratto di serenissimo Ducha di Saxonia com adornamenti".

Dieses Werk ist eine Büste Christians II. von Sachsen im Alber-

*) Saal XXIVa No. 2. Abb. Ilg I. Taf. XIV.

tinum in Dresden[35]) (Abb. Taf. II.), wo sie jetzt zufällig neben der Büste eines anderen sächsischen Fürsten, Friedrichs des Weisen, von Adriano Fiorentino steht.

Ein altes Inventar der Skulpturensammlung vom Jahre 1785 (S. 101 No. 50) und die Kataloge von Lipsius*) und Hettner**) kennen nur den Dargestellten, nicht den Darsteller. Und doch hat sich dieser auf der Rückseite der Plinthe genannt:

ADRIANVS FRIES
HAGENIS Fecit 1603

Die Büste Christians stammt also aus demselben Jahre, wie die frühere Rudolfs II., und gleicht ihr auch in vielen Beziehungen. Der Kopf des zwanzigjährigen Kurfürsten, der auch hier aus einem Panzer schaut, über den ein breiter Halskragen mit zierlicher Kante sich legt, ist ein Meisterstück der Porträtbildnerei. Wir brauchen die historische Ueberlieferung gar nicht, dass der Fürst, den ein kalter Trunk in jungen Jahren dahinraffte, den Vergnügungen des Hoflebens, der Jagd, den Turnieren, vielleicht auch der Liebe, im Uebermass ergeben war. Wir lesen es aus diesem bartlosen, gedunsenen Gesicht mit dem zurückgestrichenen üppigen Haar, der breiten Nase, den vollen Lippen, dem starken Doppelkinn. Diesen Kopf auf feistem Hals und Nacken hat sicherlich ein herkulischer Körper getragen. Grosse Kraft und starke Sinnlichkeit sprechen aus den robusten Formen und Zügen. Der Harnisch ist hier nicht, wie bei der Büste Rudolfs, vollständig gegeben, sondern in der Fortführung der Armabschnittlinien bogenförmig gerundet. Das wirkt entschieden besser, da man dort den Eindruck nicht los wird, in einem Brustpanzer stecke oben ein menschlicher Kopf. Die Musterungsmotive des Harnisches aber sind ganz ähnlich; wieder diese üppigen Blumenranken mit Pfauen und anderen Vögeln, wieder diese prächtigen gepunzten Bordüren. Vorn auf der Brust ist eine Art Medusenhaupt aufgesetzt und an einem Bande, das unter den Achselstücken hervortritt, hängt ein Kleinod in Gestalt des doppelköpfigen Adlers, der in seinen

---

*) Die Churfürstliche Antiken-Galerie in Dresden (Dresden 1789) S. 89.

**) Die Bildwerke d. kgl. Antikensammlung in Dresden. 4. Aufl. (Dresden 1881), S. 1. — Höhe 0,95 cm.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig Albertinum, Dresden

Adriaen de Vries

Kurfürst Christian II. von Sachsen



Fängen ein ovales Medaillon, ein Porträt Rudolfs II. im Profil mit dem Lorbeerkranze auf dem Haupte, hält, das am Rande die Umschrift trägt:

RVD II ROM IMP CEÆ AVG

Die Büste ruht auf einem schmalen Pfeiler-Sockel, der nach vorn zu völlig verdeckt wird durch das vom Kurhut überragte sächsische Wappen in der Mitte und zwei seitlich sich anlehnende, halb knieende, weibliche Figuren von grosser Eleganz und Dezenz. Sie reichen sich nach vorn zu über dem Wappen die Hände, während sie hinten mit ihren freien Armen den Sockel umschlingen. Schelmisch schauen ihre feinen Köpfchen zu den Seiten des Panzers hervor. Zu ihren Füssen liegt quer über die Plinthe ein zweimal gebundenes Bündel von 6 Pfeilen oder Lanzen. Es predigt ebenso wie die Geberde der Frauen: Seid einig! Ob hierin ein Hinweis auf ein bestimmtes Ereignis liegt, das Rudolf zu diesem Geschenke an Christian II. veranlasste, bleibe dahingestellt. Die Hinneigung des Kurfürsten zum kaiserlichen Hofe, die ihm nicht zum Besten ausschlug, ist ja bekannt.

Auf die Büste Christians folgt in der Rechnung als nächster Posten eine Abschlagszahlung — der Künstler schreibt „sur" — von 1000 Thl. auf „eine Geschichte oder Bild mit vielen Personen". Die Bezeichnung war nur für den Eingeweihten verständlich, indes gehen wir wohl nicht fehl, eines von den erhaltenen Reliefs Adriaens darunter zu verstehen.

Solcher Reliefs sind zwei vorhanden, das eine im Hofmuseum in Wien, das andere im Schloss Windsor.

Es sind zwei rechteckige Tafeln, deren Löcher am Rande zeigen, dass sie zum Anschrauben bestimmt waren. Die Behandlung der Reliefs ist genau ebenso, wie auf denen des Augsburger Herkulesbrunnens.

Das erstere*) stellt Kaiser Rudolfs Kriege in Ungarn dar.

Ilg hat es (I, 125) mit grossem Fleiss und bewunderungswürdiger Kunst in der Aufhellung der Beziehungen der Allegorieen

*) Wien, Kunsthist. Hofmuseum Saal XXIV No. 39. Höhe 0,71, Breite 0,88 m, Abb. Ilg I. Taf. X.

zu den Ereignissen ausführlich beschrieben. Die in den Wellen der durch Götter gekennzeichneten Flüsse Kulpa und Sau mit ihren Rossen ertrinkenden Krieger deuten auf die Türken, die bei dem Entsatz der Festung Sisseg, welches der türkische Statthalter Hassan belagerte, durch die Kaiserlichen geschlagen wurden und in den Fluten ihren Tod fanden. Der Kaiser selbst erscheint in der Mitte mit der Hungaria, Pallas, Herkules, Mars und vielen anderen allegorischen Figuren als Sieger über die ungarischen Aufrührer, die er dadurch erzürnt hatte, dass er den ungarischen Protestanten im Februar 1604 die Kaschauer Pfarrkirche mit Gewalt entreissen liess, um sie dem Kapitel von Erlau zu übergeben, da durch den Verlust letztgenannter Stadt an die Türken Bischof und Kapitel ihres Sitzes beraubt worden waren. Im Hintergrunde ist die Einnahme der Festung Raab dargestellt, die den Kaiser so beglückte, dass er in seinen Landen Denkmäler zur Erinnerung an dieses Ereignis aufstellen liess. Die Vorgänge in den Wolken am oberen Rande beziehen sich auf die astrologische Richtung des Kaisers: sein hell erstrahlender Stern, Jupiter, Juno, die Fama, der Widder u. s. w.

Auf dem Sockel eines Gebäudes im Mittelgrunde steht die Inschrift:

ADRIANVS·FRIES
HAGENSIS FECIT

Bei der Bezeichnung fehlt das Jahr, doch wird das Relief ungefähr in derselben Zeit entstanden sein, wie die zweite Tafel in Windsor.[36]) (Abb. Taf. III.*))

Diese ist bezeichnet:

ADRIANVS
FRIES
HAGIENSIS FE
1609

Auch hier ist die Darstellung wieder aus jenen allegorischen Ingredienzien zusammengesetzt, aber die Komposition viel klarer und übersichtlicher, mehr plastisch als malerisch gedacht.

In der Mitte sitzt Kaiser Rudolf barhaupt in antik-römischer Tracht mit einem Szepter und einer Palme in der Linken auf einem

---

*) Höhe 2 Fuss, Breite 2 Fuss, 8 Zoll engl.

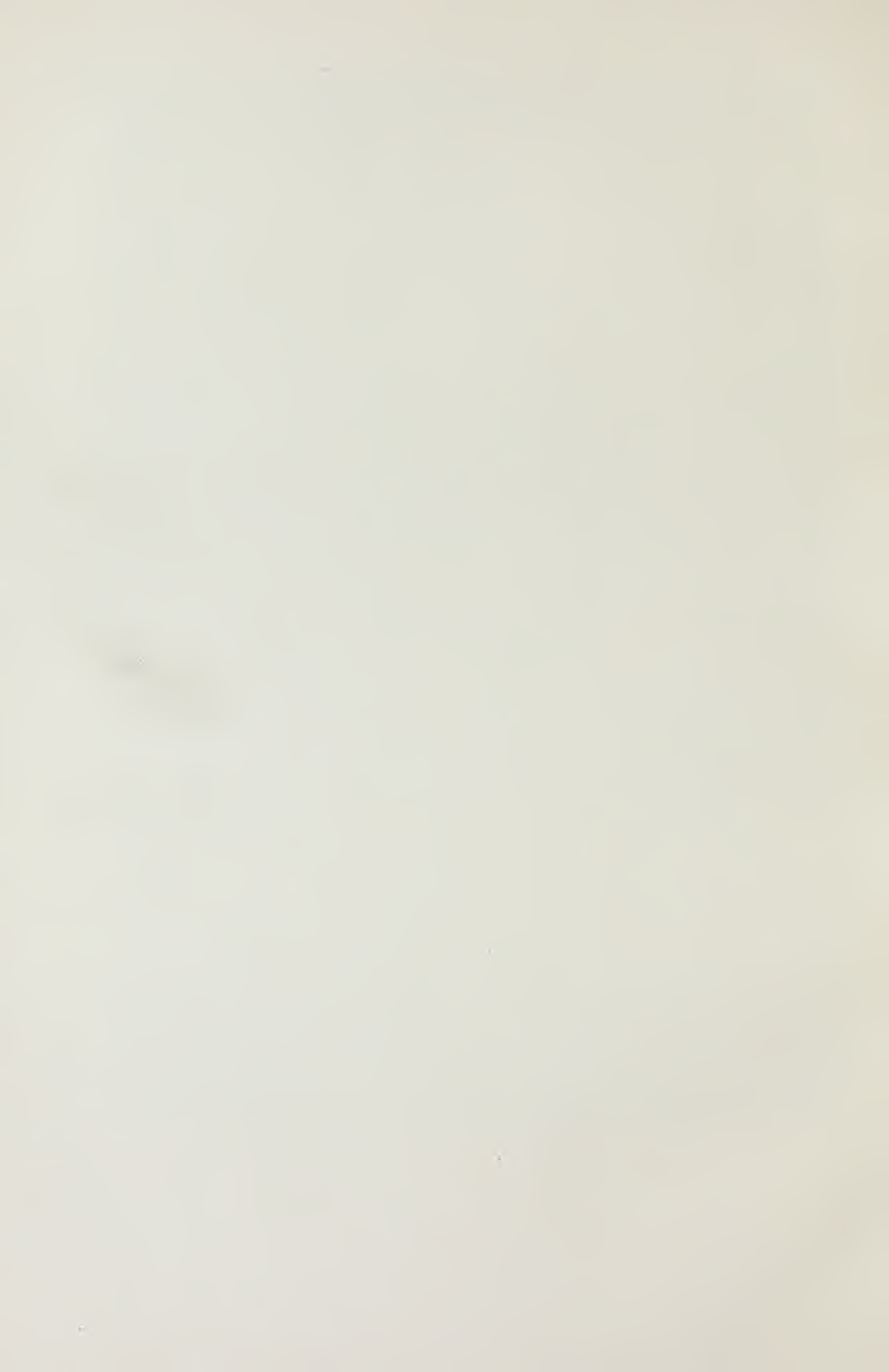


Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Schloss Windsor

Adriaen de Vries

Allegorie auf die Kunstpflege Rudolfs II.



sich bäumenden, wuchtigen Rosse; über seinem Haupte ist wieder ein gekröntes R. II. eingeschrieben, ein herbeifliegender Adler trägt ihm einen Lorbeerkranz zu. Der Kaiser beugt sich zur Seite und nach rückwärts, um aus der Hand einer nackten Frau irgend etwas entgegenzunehmen. Sie und fünf andere ihr nachdrängende Gefährtinnen sind als Verkörperungen der Baukunst, Malerei, Skulptur, Musik, Astronomie und Philosophie (Frau mit einem Buche) durch Attribute in ihren Händen gekennzeichnet. Hinter ihnen reitet ein bärtiger Mann mit einem Lorbeerkranz auf dem Haupte. Unter den Vorderhufen des kaiserlichen Pferdes liegt in ziemlich verunglückter Stellung eine weibliche Gestalt, die Unwissenheit oder Unbildung. Die Scene spielt sich auf einer Strasse ab, auf der Kräuter und Blumen wachsen. Den Hintergrund bildet eine flache Bogenarchitektur, welche drei Durchblicke gewährt: rechts ins Freie, wo ein kuppelbedachtes Gebäude mit einer weiblichen Figur, ähnlich wie auf dem zweiten Augsburger Brunnenrelief, und in den Wolken wieder der Widder mit dem Fischschwanz sichtbar wird; daneben in eine Halle, wo Herkules mit einem Ungetüm kämpft, während man in der dritten Bogenöffnung einen Krieger und das Hinterteil eines Pferdes erblickt. Die beiden Ecken des Vordergrundes werden eingenommen rechts von einem Flussgott mit Urne und einem Löwen, vor dem erschreckt ein Knäblein zur Philosophie flüchtet, und links durch eine geflügelte Fama, welche auf einem niedrigen Sockel sitzt und eine Tuba in jeder Hand hält.

Die beiden eben beschriebenen Reliefs begegnen uns in dem immer wieder zu Rate zu ziehenden Inventar von 1648*), wo es heisst: „Emblema von Metall, darauf die Vestung Raab“ und „Metallenes Stück, da Kayser Rudolph die freyen Künste in Böhmen introduciret“, das erste in einem anderen Verzeichnis**) als „Ein Vier-Ekete Dafel von Metall, Wie Raab erobert wirdt“, in einem dritten***) endlich mit dem Zusatz: Kaiser Rudolfi invention“.

Zu letzterer Bemerkung passt das, was das Verzeichnis des

---

*) Dudík, Mitt. der Centralkom. XII. (1867) Jnv. B. S. XCIV. no. 32.

**) Ebenda, S. XXXVII.

***) Ilg, V, 89. Manuskr. d. k. k. Hofbibliothek in Wien.

Grafen Franz von und zu Lodron Laterano[37]) über die Entstehung des Kunstwerks wissen will.

Es heisst da, „Kaiser Rudolf habe sich von seinen Hofastrologen das Horoskop stellen lassen. Sie prophezeiten alle ihm bevorstehenden Ereignisse, sowie das Schicksal seines Hauses. Diese Dinge hätte dann Rudolf durch Bartholomäus Spranger zeichnen, von Fries aber in Bronze giessen lassen". Ilg bemerkt dazu: „Vorläufig wollen wir annehmen, dass die Künstler wohl erst die Ereignisse selbst herankommen liessen und darnach ihr Werk geschaffen haben."

Die Mitwirkung Sprangers aber erscheint recht glaublich. Seine Allegorie auf die Tugenden Kaiser Rudolfs II. im Wiener Hofmuseum*) zeigt eine ganz augenfällige Aehnlichkeit nicht nur der Komposition, sondern auch einzelner Gestalten mit denen des Reliefs, das seine Abstammung von der Vorlage eines Malers nicht verleugnen kann.

Eine innere Verwandschaft aber verbindet beide Tafeln; hier erscheint Rudolf als Kriegsheld, dort als Hort des Friedens, als Beschützer von Kunst und Wissenschaft. Unwillkürlich kommt es einem in den Sinn, dass sie vielleicht für ein öffentliches Denkmal beabsichtigt waren, bestimmt, sein Piedestal in ähnlicher Weise zu schmücken, wie z. B. das der Statue Cosmos I. auf der Piazza Signoria in Florenz von Giovanni da Bologna. Und da drängt sich wie von selbst ein drittes Relief aus demselben Jahre, wie das zweite, in den Kreis unserer Betrachtung, ein Porträt Rudolfs im Profil im South Kensington Museum in London**). Seine Bezeichnung lautet:

RVD II ROM IMP. CÆS AVG ÆT SVÆ LVII
ANNO 1609 — ADRIANVS FRIES FEC

Es schaut aus, als ob die Büste von 1603 halb durchgeschnitten und so, dass der Kaiser nach links blickt, auf den Hintergrund aufgelegt wäre. Auf der rechten Schulter sitzt wie auf dem Porträt von 1607 ein Löwenkopf; die Schärpe über der Brust tritt hinten

---

*) Katalog 1896 No. 1504.

**) Drury E. Fortnum, A descriptive catalogue of the Bronzes of Europeen origin in the S. K. Mus. (London 1876) No. 6920'. 60. H. 2 Fuss 4 Zoll engl. Abb. in J. C. Robinson, Italian sculpture of the middle ages and period of the revival of art (South Kensington Museum London 1862), No. 50.

als Draperie hervor, den Abschluss unten bildet ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen. Der Prunkharnisch ist mit den Flachrelieffiguren eines Herkules und einer hockenden weiblichen Figur mit einer Viktoria in der Hand geziert; ausserdem bemerkt man krautartigen Pflanzenschmuck, wie er dem Erdboden auf dem zweiten Relief entspriesst. Im Antlitz des Herrschers sehen wir auch hier das Gerstenkorn am rechten Auge. Als „Meisterstück des Bronzegusses und der Ciselierung" wird das Werk von Robinson gerühmt, einem Lobe, dem man sich schon nach Kenntnis einer Photographie des Reliefs nur anschliessen kann.

In Rudolfs Kunstkammer hing das Relief „Kaysser Rudolphs brustbildt von Medall auf schwarz Marmel" an der Mauer des „Gewelbs" ganz in der Nähe der beiden anderen Tafeln.*) Fortnum glaubt,**) dass es wahrscheinlich einen Teil des Denkmals des Kaisers oder des Entwurfes dazu gebildet hat.

Damit sind wir direkt vor die Frage nach dem Denkmal Rudolfs gestellt. Bode***) und Galland†), um von anderen zu schweigen, sprechen mit aller Bestimmtheit von einem Reiterstandbilde Rudolfs II. von Adriaen de Vries. Die gemeinsame Quelle ihrer Nachricht ist wohl Nagler (K. L. XXI, 10), und dieser wieder hat seine kühne Behauptung vermutlich nur auf folgenden Stich von Egidius Sadeler gegründet. (Andresen l. p. gr. No. 23).

Rudolf II. mit dem Lorbeerkranz auf dem Haupte in schwerer Rüstung und flatterndem Mantel sprengt auf einem starken Hengste einher, der auf den Hinterbeinen steht; in der Linken hält der Kaiser die Zügel, in der Rechten eine Lanze. Im Hintergrunde wird eine Burg belagert, Soldaten stürmen ein Lager. Rechts oben in der Ecke schwebt ein Adler mit einem Pfeil und einem Bande mit der Aufschrift „Adsit". Unten am Boden: „Jnvia virtuti nulla via," im Rande 4 Distichen,[38]) bezeichnet: Adrianus de Vries Hagiensis Jnvent. Eg. Sadeler sculp.

*) Dudík, Mitt. d. Centralk. XII. (1867) S. XXXVII.

**) A descriptive Catalogue . . . . Einleitung S. CCVII.

***) Geschichte der deutschen Plastik (Berlin 1885) S. 232.

†) Geschichte der holländ. Baukunst und Bildnerei (Frankfurt a. M. 1895) S. 271.

Ein Werk Adriaens, sicher auch ein plastisches, hat also diesem Stiche als Vorlage gedient. Ob es aber eine kleine Statuette oder ein grosses Denkmal war, und Sadeler den Hintergrund hinzugefügt hat, oder gar ein Relief, lässt sich heute nicht entscheiden.

Letzteres kann es sehr gut gewesen sein, die Festung Raab — denn nach den Distichen u. s. w. handelt es sich auch hier wieder um dieselbe — hat grosse Aehnlichkeit mit der Darstellung auf dem ersten Relief. Ausserdem führt Nagler unter den Stichen Eg. Sadelers eine „Allegorie auf Kaiser Rudolph II. als Beschützer der schönen Künste“ an, möglicherweise eine Wiedergabe des Reliefs in Windsor.

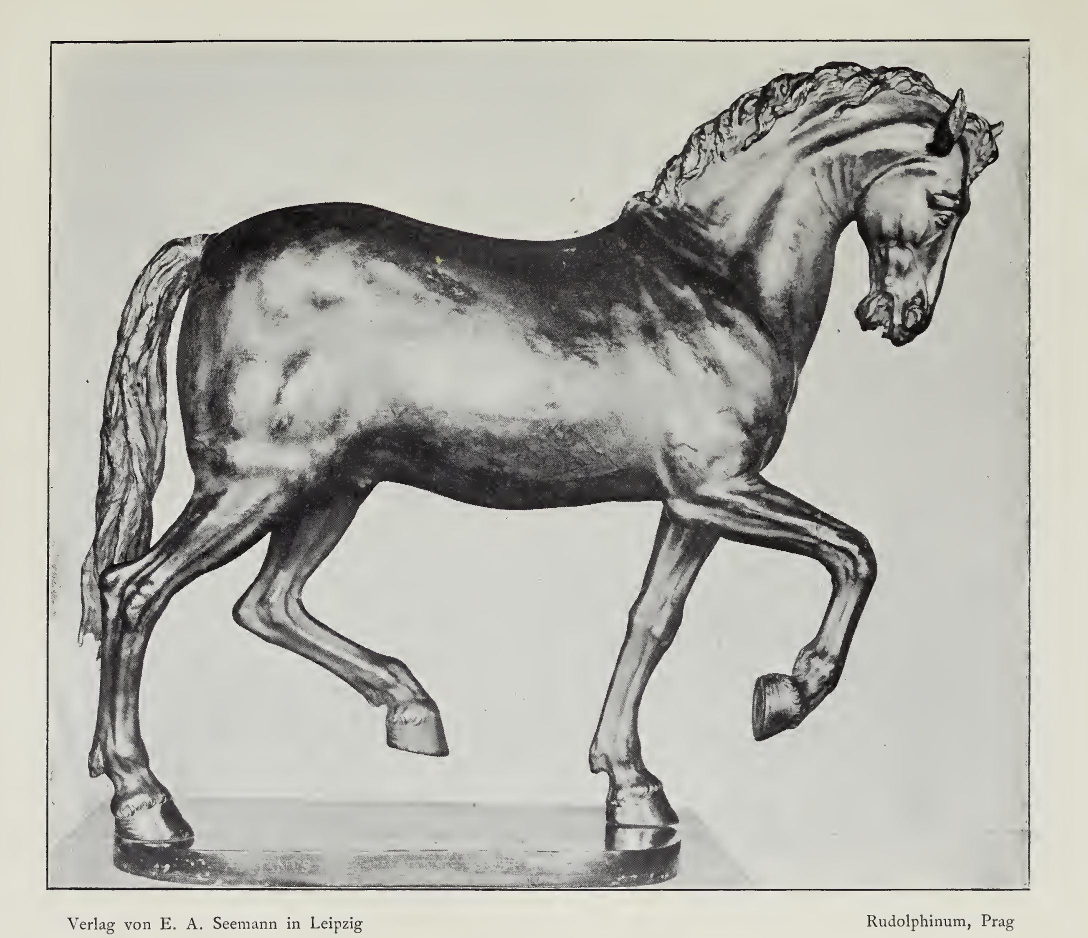
Die geringste Wahrscheinlichkeit hat die Annahme eines öffentlichen Reiterstandbildes für sich. Es würde ganz und gar dem Geiste Rudolfs widersprechen, der von der Oeffentlichkeit nichts wissen wollte. Ein kranker Sonderling, der nur seinen Kunstgenüssen, seinen astrologischen und alchemistischen Träumereien lebt, der jede Berührung mit der Aussenwelt nach Möglichkeit vermeidet, sorgt nicht dafür, dass er in Erz durch die Stadt reitet, noch viel weniger seine Mitwelt.

Anstatt uns aber in die Erörterung einer Fülle von Möglichkeiten einzulassen, wollen wir diese Frage besser mit einem glatten „ignoramus“ abschliessen.

Man braucht nicht einmal die beiden Bronzepferde, zu denen uns der letzte Posten in der Rechnung führt, „das Pferd von Bronze, das im Saale stand“, als Vorstudien zu einem geplanten Reiterdenkmal Rudolfs zu betrachten. Sie sind um ihrer selbst willen entstanden.

Rudolf liebte die Pferde, von denen er Prachtexemplare in seinen Ställen gehabt haben soll. In jungen Jahren hatte er dem Reitsport gern und oft gehuldigt und selbst, als er später, geängstigt durch Wahnvorstellungen, dass er würde ermordet werden, das Schloss nicht mehr verliess, befahl er, dass seine spanischen und italienischen Rosse, zum Teil Geschenke des Königs von Spanien, vor die Fenster seines Zimmers geführt würden, damit er sich an ihrem Anblick erfreute.*)

*) Gindely a. a. O., I, 144.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Rudolphinum, Prag

Adriaen de Vries

Pferdestatuette



Aus ähnlichen Erwägungen heraus hat er auch wohl die beiden Bronzepferde, vielleicht Porträts seiner Lieblinge, in den Jahren 1607 und 1610 von Adriaen de Vries anfertigen lassen. Das eine steht jetzt im Parke von Drottningholm*) mit der Signatur:

ADRIANVS FRIES HAGENSIS FECIT 1607,

das andere (Abb. Taf. IV) im Kunstgewerbemuseum (Rudolphinum) in Prag**) mit der Signatur:

ADRIANVS FRIES HAGIENSIS FECIT 1610

beide auf einer glatten ovalen Plinthe, ungezäumt, in ungefähr derselben Haltung mit erhobenem rechten Vorder- und linkem Hinterbein und etwas gesenktem Kopf.

Es sind Pferde, wie sie damals Mode waren, mit kleinem Kopf, massigem Körper, hohen Beinen und langem Schweif. Die anatomisch genau studierte Durchmodellierung des Leibes ist bei beiden bewunderungswürdig. Man sehe die weichen Falten der Muskeln des Rumpfes, die hervortretenden Adern an Kopf und Bauch, die angespannten Sehnen der Füsse.

Nach dem Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm gab es noch mehrere Pferdestatuetten von Adriaen. Denn dort sind erwähnt***) „zwey gelbe Rosz auf schwartzen, holtzenen Postament von dem de Fries Original 1 Span 2 Finger hoch“ und „ein schwartzes von Metall gegossenes Rosz auf einem schwartzen Postament von Ebenholz. Von dem de Fries Original 1 Span 2 Finger hoch und lang.“ Die Grösse, ungefähr 24,24 cm, würde mit der Höhe der beiden genannten nicht stimmen. Ob die ehemals in Brüssel befindlichen Exemplare identisch sind mit einer Reihe kleiner Pferdemodelle auf der Arensburg bei Bückeburg, die man dem Adriaen zuschreibt, muss vorläufig unentschieden bleiben.

Sicher ist eines, das von 1607 oder das von 1610 mit dem in der Rechnung gemeint, das auch in den verschiedenen Inventaren der Prager Kunstkammer erwähnt wird als „ein Pferd von Metall“.

---

*) H. 0,94 m. Abb. Böttiger Pl. III B. Beschr. Verz. No. (3).

**) H. 0,55 m. Im Jahre 1887 in London gekauft.

***) Jahrbuch d. Kunsthist. Samlg. I, 2. Theil No. 495 S. CXXIX ff. unter No. 123 u. 124 Fol. 447' und No. 125 Fol. 447'.

Die in der Rechnung aufgeführten Arbeiten führen uns also bis in das Jahr 1607 oder 1610.

Aus dem letztgenannten Jahre stammt noch eine Bronzegruppe, die gewiss ebenfalls einst die Prager Kunstkammer zierte, obwohl es keine urkundlichen Belege dafür giebt. Sie war bis zum Jahre 1890 in der ehemaligen Sammlung R. und F. Seillière in Paris*) und trägt die Bezeichnung:

ADRIANVS FRIES FE 1610

„La gloire terrassant la vice“ ist sie benannt worden. Es sind zwei nackte Frauen von der dem Künstler eigenen schlanken Körperbildung der Figuren. Die eine ruht hochaufgerichtet auf dem linken Bein, während sie mit dem rechten nach hinten auf die Hüfte der neben ihr in die Knie gesunkenen tritt. In der linken hält sie hoch über ihrem bekränzten Haupte eine Lorbeerkrone; mit der Rechten drückt sie den linken zu ihr emporgerichteten Arm der anderen nieder. Diese hockt auf der Ferse des linken Fusses und stützt sich mit dem rechten Arm auf den Boden. Dabei umklammert sie mit der Hand krampfhaft einen Beutel, aus dem Geld fällt. Deshalb übersetzte wohl Ilg die oben mitgeteilte Benennung mit „Triumph des Ruhmes über den materiellen Gewinn“.

Bapst, der die Gruppe gesehen hat, fällt folgendes Urteil über sie.**) „Der Schüler Giovanni da Bolognas hat sich in diesem Kunstwerk selbst übertroffen; er hat der Figur des Ruhmes eine bemerkenswerte Energie und Würde zu geben gewusst.“

Als Gegenstück hierzu — die Vorliebe für solche ist auffallend — sei eine andere Gruppe angereiht, die vielleicht zusammen mit jener entworfen wurde, aber nach der Bezeichnung:

ADRIANVS FRIES HAGIENSIS BATAVVS
F 1612

erst zwei Jahre später fertig geworden ist.

*) Ilg I, 128 nach einer Mitteilung Louis Courajods. H. 0,76 m. Abb. in Le musée rétrospectif á l'exposition de l'union centrale des beaux arts 1880 par Germain Bapst, (Extrait de la revue des arts décoratifs, Paris 1881) S. 63. In der Versteigerung der Sammlung Seillière für 66000 fr. verkauft. (La chronique des arts et de la curiosité 1890, S. 155 1 Sp. No. 452.)

**) a. a. O. S. 63.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Nationalgalerie, Edinburg

Adriaen de Vries

Simson und der Philister



Sie steht heute im National-Museum in Edinburg und stellt Simson im Kampf mit dem Philister dar.[39]) (Abb. Taf. V)

Die Anordnung ist ganz ähnlich, wie bei der vorigen Gruppe. Auch hier eine stehende Person, Simson mit dem Eselskinnbacken in der hocherhobenen Rechten, der seinen Gegner an den Haaren rauft, und eine zusammengesunkene in ähnlicher Lage wie dort die Frau, der Philister, der sich gegen den festen Griff des Siegers mit beiden Armen zu verteidigen sucht.

Bestachen dort die weiblichen Körper durch ihre graziösen, glatten Formen, so thun es hier die männlichen, der ältere, bärtige Simson und der jugendliche Philister, mit ihren kräftigen, muskulösen Gestalten.

Trotz der leidenschaftlichen Bewegung, die durch beide Gruppen geht, ist doch ein gewisses Mass innegehalten, welches man von bildnerischen Werken verlangt.

Mit dem Jahre 1612 sind wir aber auch schon an die äusserste Grenze gekommen, wo wir noch von Arbeiten Adriaens für Rudolf II. reden können. Denn schon seit Neujahr 1612 musste der Kaiser das Bett hüten und am 20. Januar desselben Jahres ist er gestorben.

Ein Jahr vorher war Mathias nach Prag gekommen und „damalen ist auch der spanische Saal mit Statuen von dem Bildhauer Andreas (Adrian) de Vries eingerichtet worden", wie Schottky*) berichtet. Ob diese „Einrichtung" eine ständige oder eine Gelegenheits-Ausschmückung war, entzieht sich unserer Beurteilung. Denn der spanische Saal in der Prager Burg hat seitdem unter Maria Theresia durch die Dekoration Dienzenhofers eine völlige Umwandlung erfahren.

Möglich ist auch, dass Schottky den spanischen mit dem neuen Saal verwechselt, da dem Künstler für Arbeiten „auf dem neyen Saal" im Jahre 1614 noch 2000 Thlr. geschuldet werden.**) Welcher Art diese Arbeiten waren und in wessen Auftrage sie entstanden sind, wissen wir auch nicht. Die Beziehungen Adriaens zu dem Nachfolger Rudolfs, Mathias, sind völlig unaufgeklärt.

---

*) Prag, wie es war und ist. II, 299.

**) Ilg I. Urkundenanhang S. 144.

In einem Verzeichnis vom 7. Februar 1615*) wird Adriaen noch unter den Mitgliedern des Hofstaates als „poszierer“ aufgeführt, im Jahre 1616 erhält er für 2 Monate sein Gehalt, welches am 15. Januar 1613 „verfallen“ ist.[40])

Doch liegt die Vermutung nahe, dass zwei beinahe lebensgrosse, dekorative Metallgruppen: Herkules im Kampfe mit dem Nemeischen Löwen und mit dem Hesperidendrachen zu den Arbeiten Adriaens für den spanischen oder neuen Saal gehören. Sie stehen heute in der Durchfahrt des Lustschlosses Schönbrunn bei Wien. Nach der Angabe Ilgs (I, 129) hat sie Mathias aus dem Besitz seines Bruders und Vorgängers nach dem Jagdschloss bringen lassen, welches er 1619 erbaute. Bei dem Umbau desselben unter Josef I. kamen sie in den Speisesaal und bei der Hochzeit Josefs II. in die Durchfahrt, die damals als Tanzhalle benutzt wurde.[41]) In beiden Räumen sollen sie alter Tradition nach als Oefen, richtiger wohl zum Ablöschen der Fackeln gedient haben. Die hohlgegossenen Figuren mit den aufgesperrten Mäulern der Ungeheuer eigneten sich dazu ganz gut. Herkules kniet nämlich das einemal, nur mit einem Schurz bekleidet, auf dem Löwen, der auf einem Felsen kauert und den Kopf so herumgedreht hat, dass der offene Rachen dem Heros entgegenstarrt, der herabgebeugt ihn mit beiden Händen auseinanderreisst. Ganz gleich liegt auch der geflügelte Drache da, über den Herkules mit einem Löwenfell auf Kopf und Rücken hinweggetreten ist und den er mit der Keule in den erhobenen Armen erschlagen will.

Beide Gruppen haben im Laufe der Zeit bei ihren Uebertragungen sicher verschiedene Umgestaltungen erfahren, sind aber jedenfalls zu einem praktischen Zwecke, wie dem genannten, gefertigt worden.[42])

Die Aehnlichkeit mit den Gestalten Adriaens ist ziemlich gross; auch die eigentümlichen Pflanzen- und Blumenbüschel an dem Felsen unten sind denen auf dem Relief in Windsor sehr ähnlich, wo übrigens in der Bogenhalle im Hintergrunde eine ganz ähnliche Gruppe wie die zweite Schönbrunner sichtbar ist.

---

*) Jahrbuch d. kunsth. Samlg. d. Allerh. Kaiserh. VII. Theil II No. 4706.

So würden diese also die letzten im Auftrage Rudolfs II. gefertigten Bronzewerke Adriaens sein.

Zu einem richtigen Kunst- und Raritätenkabinett aber gehörten unbedingt auch Wachsbossierungen, plastische, bemalte Arbeiten in Wachs, Porträts oder meist etwas lüsterne Darstellungen aus dem Liebesleben der Olympier, galante Abenteuer der Nymphen, Faune und ähnlichen Gelichters. Die Bildhauer mussten sich auf diese Kunst verstehen, und auch von Adriaen sagt ja schon Sandrart, dass „er Bilder in Wachs" gemacht hat; „Wax Possir" wird er in einer Quittung von 1616 genannt, und „Adriaen ist auch ein feiner possierer gewest" schreibt der Augsburger Kunstagent Philipp Hainhofer an seinen Herzog Philipp II. von Pommern.[43]) „Allerley alte Stücke und Bilder von Wachs, Figuren wie auch unterschiedliche Konterfeihts alle von Wax gepassiert in 73 Stück" befanden sich in Rudolfs Kunstkammer,*) aber natürlich waren gerade diese künstlichen Arbeiten der Gefahr der Zerstörung am ehesten ausgesetzt.

Auch derartige Wachsbossierungen Adriaens sind nur aus Abbildungen bekannt, aus Stichen Jan Müllers. Bei einer Gruppe ist es durch die Inschrift sicher gestellt, dass eine Wachsbossierung als Vorlage gedient hat, bei den drei folgenden, die wegen der gleichmässigen äusseren Form und der allen gemeinsamen Distichenbeigabe zusammengehören, ist es anzunehmen.

Der Stecher und seine unangenehme Manier sind uns bekannt; die Blätter seien daher nur aufgeführt, weil doch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, dass sie noch einmal zur Identifizierung der vielleicht erhaltenen Bossierungen beitragen könnten.

Es sind folgende:

1) Sabinerraub. Ein Römer, der eine Sabinerin raubt, von 3 Seiten (Römer von vorn, von der Seite und vom Rücken) in 3 Blättern, das eine trägt die Inschrift: Has effigies per Adrianum de Vries Haghien e caerâ formatas Joan. Mullerus aeri incidit.[44])

2) Cleopatra mit der Schlange.[45])

3) Die Klugheit. (Eine Frau von rückwärts gesehen mit einem Spiegel.)[46])

4) Apollo.[47])

---

*) Dudik, Mitth. d. Centralkom. XII. Inv. A. u. B.

Andere Werke Adriaens für den kunstliebenden Monarchen sind bis jetzt nicht bekannt geworden.[48])

Seine Thätigkeit als Kammerbildhauer aber liess ihm immer noch Zeit zur Ausführung kleinerer Aufträge von anderer Seite.

Zu den frühesten dieser Arbeiten gehört eine bronzene Reiterstatuette im Herzoglichen Museum in Braunschweig*) mit der Bezeichnung:

ADRIANVS DE VRIES HAGIENSIS FACIEBAT

auf der glatten, ovalen Plinthe. (Abb. Taf. VI)

Das Pferd von dem uns wohlbekannten Typus mit nach links herangezogenem Kopfe kourbettiert auf den Hinterbeinen. Der barhäuptige Reiter im Sattel steckt vom Hals bis zu den Zehenspitzen in den Steigbügeln in einer Rüstung seiner Zeit; an der Seite hängt der Degen; am linken Arm, mit dessen Hand er die Zügel hält, trägt er eine Binde; mit der Rechten stützt er den Kommandostab selbstbewusst auf das Geschübe des Schosses. Eine Würdigung der Feinheiten im einzelnen, in der Modellierung des Pferdes, des Kostüms ist in einer Beschreibung kaum möglich.

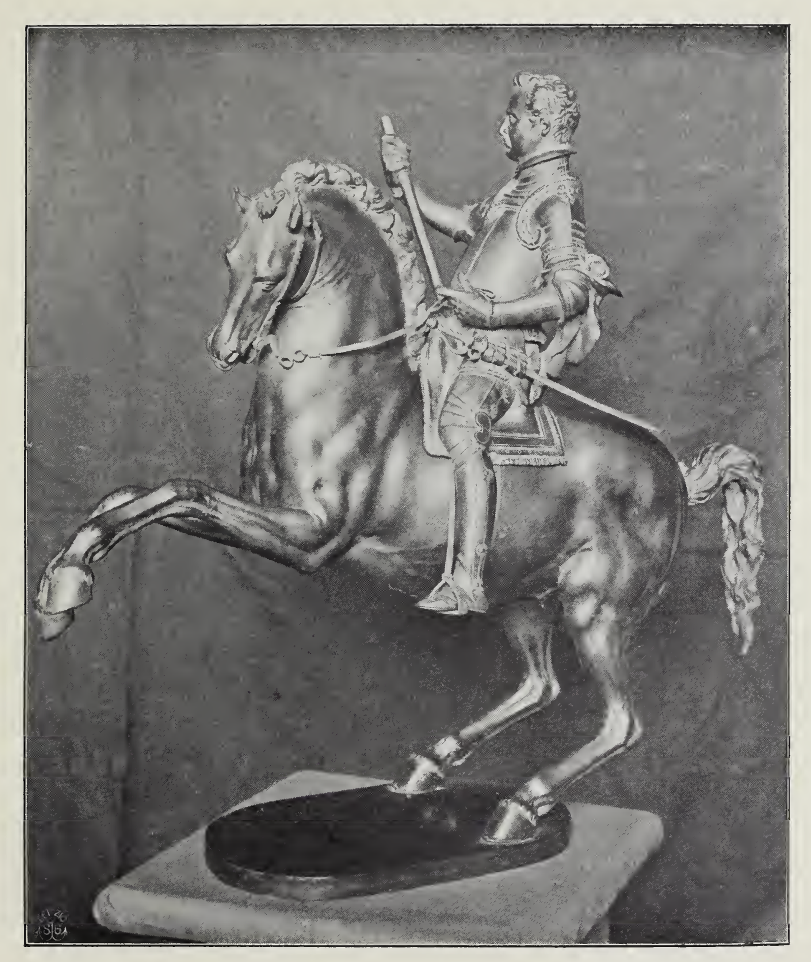
Für die Annahme der frühen Entstehung dieser vortrefflichen Leistung spricht folgendes.

Zunächst die Schreibweise des Namens mit „V", der wir nur noch am Herkulesbrunnen, sonst nie wieder begegnen, ferner die meisterhafte Ausführung, wie wir sie nur in der besten Zeit des Künstlers gewohnt sind, und endlich das Alter des Dargestellten.

Es ist Herzog Heinrich Julius von Braunschweig,[49]) einer der bedeutendsten Sprossen seines Geschlechtes. Sein geistiges Bild zeigt mit dem Kaiser Rudolfs einige verwandte Züge. Auch bei ihm treffen wir auf wissenschaftliche und künstlerische Neigungen, die er vielfach bethätigte, auch bei ihm hinderte ein ungewöhnlich grosses Mass von Bildung und Wissen nicht, dass er an Zauberer

---

*) Katalog No. 174. H. 0,50 m. In Riegel, Führer durch die Sammlungen des herzogl. Mus. Braunschweig (2. Aufl. 1886) als Arbeit des de Vries, aber noch als „Reiterbild eines Unbekannten" aufgeführt, von Ilg V, 89 in einem Nachtragssatze als bronzenes Bild eines Feldherrn zu Pferde erwähnt.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig Herzogl. Museum, Braunschweig

Adriaen de Vries

Herzog Heinrich Julius von Braunschweig



und Hexen glaubte. Dabei war er ein gar energischer, streitbarer, kriegerischer Herr. Gerade diesen Zug seines Wesens bringt sein Reiterbildnis vortrefflich zum Ausdruck. Er kam in eigenen Angelegenheiten 1607 nach Prag und gewann dort ganz überraschend das volle Vertrauen des sonst so argwöhnischen und menschenscheuen Kaisers. Als „Kayserlich röm. Mayestät Geheimer Ratsbestellter oberster Direktor“ entfaltete er am Prager Hofe eine umfang- und auch segensreiche politische Thätigkeit, auch bei der Beilegung des „Bruderzwistes in Habsburg“, in dem ihn Grillparzer eine sehr sympatische Rolle spielen lässt.

„Er war mein Freund — ich wenigstens der seine“ sagt er nach dem Hinscheiden Rudolfs, dem er ein treuer Berater gewesen war und dessen Sarge er mit einigen wenigen Fürsten folgte. Auch dem Künstlerkreise um Rudolf war er nicht fremd; so hat z. B. der holländische Goldschmied Paul von Vianen, der am Prager Hofe thätig war, eine Prachtschale für Heinrich Julius gefertigt.*) Am 20. Juli 1613 ist der Herzog in Prag plötzlich gestorben. Nahe liegt es nun anzunehmen, das die Statuette nach 1607 in Prag entstand. Indes der Kopf des Reiters gehört einem jugendlicheren Manne an, während Herzog Heinrich Julius infolge eines früh zum Tode führenden Leidens, das er sich durch Unmässigkeit bei einem Zechgelage zugezogen hatte, auf Medaillen und Stichen schon mit 39 Jahren, also nach 1603 älter aussieht als auf der Bronze.[50]) Die vollen Wangen sind schlaff geworden und lassen die Adlernase nur noch mehr hervortreten, das üppige Haar hat sich gelichtet und fällt in einzelnen Strähnen gelockt in den Nacken, der keck gedrehte Knebelbart und die „Fliege“ am Kinn sind nicht so sorgfältig gepflegt, wie auf der Statue. Eine Medaille des Herzogspaares aber, welche nach dem Wappen der Rückseite 1593 gearbeitet sein muss, zeigt dieselbe Haar- und Barttracht des Herzogs wie das Reiterbild.

Wenn also Adriaen den Kopf nicht etwa nach einem früheren Bildnis geändert hat, muss die Anfertigung des Reiterporträts vor 1607 fallen, obwohl von einem Aufenthalt des Herzogs in Prag vor dieser Zeit bis jetzt nichts bekannt ist.

---

*) Jahrbuch d. kunsth. Samlg. d. Allerh. Kaiserh. XV, 88.

Eine auffallende Lücke in der Reihe der für Rudolf geschaffenen Werke, von denen fast jedes Jahr eines oder mehrere fertig wurden, ist in der Zeit von 1604—1607 bemerkbar. Gerade in letzterem Jahre macht Adriaen auch das erste Mal ernstlich Anstalten, zu seinem ausgesetzten Gehalte zu kommen.

Es ist also nicht unmöglich, dass er etwa von 1603 bis 1605 — am 31. November 1605 empfängt er die erste Gehaltsauszahlung — fern von Prag in Italien gewesen ist und zwar wieder in Rom.[51])

Denn 1604 vollendete er eine Geisselungsgruppe, von der heute in der Kirche des Dorfes Rothsürben unweit von Breslau der Christus erhalten ist. Dieser aber soll nach einem amtlichen Protokoll, das vom Jahre 1655 stammt, aus Rom von Hieronymus von Hannewaldt nach Rothsürben gebracht worden sein. Zwei Mitglieder dieses angesehenen schlesischen Adelsgeschlechtes waren unter den Ratgebern Rudolfs II., Simon und dessen Sohn Adam. Letzterer hat sogar als einflussreicher Günstling des Kaisers eine hervorragende Rolle am Prager Hofe gespielt. So ist also auch auf dieser Seite eine Verbindung zwischen der Familie des Käufers des Kunstwerks und dem Meister desselben hergestellt.

Mit der Geisselungsgruppe oder dem Christus*) — die vier Kriegsknechte sind verschwunden — hatte unser Bildhauer ein ihm bis dahin fremdes Stoffgebiet betreten.

Auf einer viereckigen Platte steht der Heiland nur mit einem um die Hüften geschlagenen Tuche bekleidet, das linke Bein über das rechte gelegt, die Arme im Ellbogengelenk gebogen und seitwärts gestreckt, die Hände mit den hageren, langen Fingern im Gelenk übereinandergelegt. Das ovale, von langen Locken umrahmte Antlitz mit dem spitzen Bart hat einen edlen Ausdruck mit einem leisen Zug des Schmerzes.

Als Schmerzensmann hat Adriaen den Erlöser noch einmal dargestellt in einer beinahe lebensgrossen Bronze vom Jahre 1607.**)

---

*) Siehe meine Abhandlung: Zwei Bronzebildwerke des Adriaen de Vries in Schlesien in „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“ VI. (Breslau 1896) S. 232, mit einer Abbildung der Statue. H. 1,25 m.

**) Ilg I. 127. Abb. Zeitschr. f. b. K. 1884, S. 226. Fig. 10 zu einem Aufsatz von Frimmel über die histor. Bronzeausstellung im Oestr. Mus. in Wien 1884.

Sie steht leider in einer sehr dunklen Ecke des Decius Mus-Zimmers im ersten Stock der Galerie Liechtenstein in Wien und ist auf Bestellung des Fürsten Carl von Liechtenstein entstanden, den der Künstler in demselben Jahre, 1607, wie mitgeteilt, in einem Briefe gebeten hatte, sich für ihn um den ausständigen Sold zu verwenden.

Es ist derselbe Christus wie der von 1604, nur sitzt er hier mit übergeschlagenem linken Bein und zum Gebet gefalteten erhobenen Händen auf einem würfelförmigen Sockel, über den rechts eine Draperie herunterhängt. Der Sitz trägt auf der einen Seite die Worte:

Empti estis pretio magno

auf der anderen:

CAROLVS A LIECHTENSTEIN RVD II
IMP. CÆS. P. E
AVG SACRI PALATI
PRÆFECTVS
DEDICAVIT
AN. P. C. N
MDCVII

und darunter eingraviert:

ADRIANVS FRIES HAGENSIS FECIT 1607.[52])

Nach 1609 oder erst nach dem Tode seines hohen Gönners scheint Adriaen abermals das Land aufgesucht zu haben, wo er seine Ausbildung erfahren hatte. Denn die Simsongruppe von 1612 in Edinburg zeigt eine sehr deutliche Anlehnung an ein Werk seines Lehrers, das ehedem den Brunnen des Casinos von S. Marco in Florenz schmückte und jetzt in Novingham Hall (in der Grafschaft York) steht.*)

Vom Jahre 1614 aber datiert sogar eine Copie des Farnesischen Stieres im Herzoglichen Museum in Gotha**), bezeichnet:

ADRIANVS FRIES
HAGIENSIS BATAVVS FE 1614.

Gab es auch Kupferstiche dieser Kolossalgruppe des Apollo-

---

*) Drury E. Fortnum, A descriptive Catalogue . . . Einleitung S. CXXX; siehe auch die 3 Zeichnungen aus den Ufficien bei Desjardins, (Jean de Bologne) auf S. 149, 150 u. 151, wo die Gruppe als verschollen angegeben ist.

**) 1,035 m hoch, 0,635 m breit. 8 Ctr. schwer aus Goldbronze. Ilg I, 119 u. 128 mit Angabe der älteren Litteratur.

nius und Tauriskus, z. B. aus dem Jahre 1579 von Robertus von Civitella und von 1581 von der Diana Ghisi, so wird doch wohl unser Bildhauer nicht nach ihnen, sondern nach dem Original seine Kopie angefertigt haben. Warum Rathgeber*) meint, „dass Vries nicht das antike Kunstwerk selbst, ja nicht einmal eine ganz getreue Kopie des Werkes in seinem damaligen Zustande vor Augen hatte, sondern nur den Abguss eines Modells, welches Guglielmo della Porta zum Behufe der Restauration sich notwendig gemacht haben musste," ist nicht recht klar. Kinkel,**) der die Ergänzungsgeschichte dieses 1546 oder 1547 in den Trümmern der Thermen der Cacaralla gefundenen antiken Kunstwerkes, das sich seit 1786 in Neapel befindet, ausführlich behandelt hat, weist 1579 als das Jahr der Ergänzungsarbeiten nach. Ob wirklich schon damals Adriaen de Vries an seine Kopie von 1614 gedacht hat?

Sie zeigt übrigens eine Menge von Abweichungen vom Originale, die ebenfalls Rathgeber an derselben Stelle sehr umständlich auseinandergesetzt hat. Ob Adriaen damit eine neue Lösung für die Ergänzung der bei der Auffindung verstümmelten Gruppe bringen wollte, ist zweifelhaft. Von dem Gothaer Exemplar wiederum abweichend sind zwei kleinere unbezeichnete Nachbildungen der Gruppe der Dirke, des Zethos, Amphion und der Antiope im Grünen Gewölbe in Dresden***) und in der Galerie Liechtenstein in Wien.

Ersteres ist nach der allgemeinen Annahme, letzteres nach der Ilgs ein Werk des Adriaen oder seines Ateliers.

Aus dem Jahre 1614 aber stammt noch ein weiteres, grosses Werk, ein Relief im Breslauer Dom.†) (Abb. Taf. VII) Es stellt das Martyrium des Heiligen Vincenz, des Schutzheiligen des Breslauer Kapitels und Kompatrons der Breslauer Kathedrale, dar in zwei im Bilde gleichzeitig vereinten Scenen, seinen martervollen Glaubenstod auf dem Roste und seine Bestattung am Meeresstrande, wo seine

---

*) Annalen der Baukunst und Bildnerei (Weissensee 1839) S. 113.

**) Mosaik zur Kunstgeschichte (Berlin 1876) S. 29 ff.

***) 0,49 m hoch; J. u. A. Erbstein, das königl. Grüne Gewölbe zu Dresden (Dresden 1884) S. 54 No. 4.

†) Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift VI (1896) S. 240. H. 1,40 m, B. 1 m.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Dom, Breslau

Adriaen de Vries

Martyrium des hlg. Vincenz



Freunde die Vögel abwehren, denen sein Leichnam auf Dacians Befehl zum Frasse vorgeworfen werden sollte.

Die figurenreiche Komposition ist genau ebenso behandelt, wie auf den schon vorgeführten Reliefs des Künstlers. Der Besteller dieser Tafel war laut Inschrift Franz Ursinus, der sie der Kirche bei seiner Ernennung zum Weihbischofe stiftete. Er kann unseren Bildhauer ebensogut in der böhmischen Hauptstadt, zu der das Breslauer Domkapitel Beziehungen hatte, kennen gelernt haben, wie schon in Rom, wohin er sich 1597 in Wahlangelegenheiten des Breslauer Vincenzstiftes begeben hatte.

Endlich berichtet der schon einmal genannte Hainhofer in seinem Reisetagebuche von 1617, dass er in der Wohnung des Nosseni in Dresden, eines in kursächsischen Diensten stehenden italienischen Bildhauers und Architekten, unter anderen Kunstwerken „ain Fauno mit Venere und Spiegel vom Adriaen de Vries" gesehen habe.*)

Nun kaufte Kurfürst Johann Georg I. aus dem Nachlass dieses Johann Maria Nosseni 1621 für schweres Geld eine Menge Kunstschätze, ich habe aber im Gegensatz zu Rathgeber, Grässe und Ilg[53]) die Gruppe in keiner der zahlreichen Bronzen des Grünen Gewölbes wieder entdecken können. Aehnliche Motive behandeln zwar mehrere der dort im Bronze- und Elfenbeinzimmer aufgestellten Kleinkunstwerke, aber sie machen fast alle den Eindruck der Verkaufsware; höchstens haben wir es also mit Nachgüssen zu thun.

Mit Nosseni aber ist Adriaen thatsächlich in Verbindung gewesen bei Gelegenheit einer Arbeit für den Fürsten Ernst von Schaumburg.

In ihm war inzwischen unserem Künstler ein neuer Gönner erstanden.

V

Arbeiten für den Fürsten Ernst von Schaumburg

Graf Ernst steht bei allen Schaumburgern in einem guten Andenken, denn er war ein treuer Vater seiner Landeskinder. Als

*) Baltische Studien II. (Stettin 1834) S. 136.

weiser Gesetzgeber, als sparsamer Ordner der zerrütteten Finanzen, als weitblickender Gründer und Beförderer gemeinnütziger Anstalten, als wahrer Freund von Wissenschaft und Kunst hat er sich um sein Land verdient gemacht, den Verdiensten um Kaiser und Reich verdankte er die Erhebung in den Fürstenstand.

Nach seiner Studienzeit machte er die bei der damaligen Fürstenerziehung unerlässlichen Reisen ins Ausland, vornehmlich nach Italien, wo er sich auch später noch zu wiederholten Malen aufgehalten hat. Dort ist er in Verkehr mit Künstlern getreten, dort hat er die Eindrücke gewonnen, die seinen künstlerischen Bestrebungen und Bethätigungen daheim die Richtung gaben, als er 1601 zur Regierung gekommen war.

Das zeigen vor allem die Bauwerke, die er in seiner Residenz Bückeburg errichten liess, der Umbau des alten Schlosses und seine prunkfrohe Inneneinrichtung, die 1613 vollendete Kirche, deren Portalinschrift:

Exemplum Religionis Non STructurae

seinen Namen enthält.

Im Mittelschiff dieser Kirche steht vor dem Altar auf einem steinernen Stufenbau ein 1,76 m hohes bronzenes Taufbecken[54]) (Abb. Taf. VIII) mit der Bezeichnung:

ADRIANVS FRIES HAGIENSIS
BATAVUS FETCIT 1615

am Fusse.

Eine ziemlich dicke Platte dient als Unterlage. Sie hat die Form eines von einem Viereck durchdrungenen Ovals; es treten also zwischen vier flachen Bögen vier rechteckige Winkel hervor. Dieselbe Figur klingt in der Gestalt des Kessels und des Deckels fort. In den Bögen der Platte sind in flachem Relief vier Kardinaltugenden dargestellt, in faltige Gewänder gehüllte Frauengestalten: FIDES mit Kelch und Kreuz, CONSTANTIA mit einer Säule, SPES mit gefalteten Händen betend den Blick zum Himmel gerichtet, CHARITAS mit zwei schutzsuchenden Kindern. In der Mitte der Fussplatte sitzen auf einer Kugel zwei geflügelte Engel, Verwandte der Augsburger Brunnenputti. Der eine weist mit der Rechten, in der



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Stadtkirche, Bückeburg

Adriaen de Vries

Taufbecken



er vielleicht einst etwas gehalten hat, nach oben, der andere trägt im rechten Arm eine Kanne, in der linken Hand einen Lilienstengel; nach vorn zu, wohin auch ihr Blick gerichtet ist, reichen sie sich die Hände. Mit den Rücken lehnen sie an eine Art Säulenkapitell, das oben in reiches Akanthuslaub ausgeht. Aus ihm wächst der eigentliche Kessel, in der schon genannten Umrisslinie sich ausbauchend; beim Uebergang in den Rand ist er zu einer Hohlkehle zusammengezogen. Vorn trägt er in Relief das Schaumburgische Wappen. Auf fliegenden Bändern stehen um dasselbe herum die Buchstaben:

V. G. G. E. G. Z. H. S. V. S. H. Z. G.*)

Geflügelte Kartouchen nehmen die drei anderen Seiten ein. Fruchtschnüre aus Löwenmäulern hervorgehend, Delphinschwänze und ähnlicher ornamentaler Zierat bedeckt das Ganze wie ein Netz, doch so, dass immer die ursprüngliche Form aufs bestimmteste durchscheint. In den vier Bögen in dem eingezogenen Halse sind die vier Paradiesesflüsse angebracht, nackte Männer in hockender oder lagernder Stellung, von Kameel, Rhinoceros, Adler, Löwe begleitet, zum Teil gegen einen landschaftlichen, zum Teil gegen einen von drapierten Stoffen gebildeten Hintergrund gestellt. Diesen und den Tugenden der Fussplatte entsprechend zieren die vier Evangelisten den bauchigen Deckel. Ihre Köpfe und die ihrer Sinnbilder ragen knopfartig aus der Fläche hervor, aus der sie sich sonst nur wenig erheben, gerade so wie die Tugenden und Paradiesesflüsse. Zwischen ihnen haftet je ein Adler mit seinen Flügeln an der Fläche am Halse die Ketten tragend, an welcher sich der Deckel in die Höhe ziehen lässt. Die Ketten werden oben von der Taube des heiligen Geistes zusammengehalten, die über dem Ganzen, insbesondere über einer Taufe Christi schwebt, die als rundfigurige Gruppe auf einem geschweiften Postamente die Mitte des Deckels einnimmt. Christus, ähnlich der Rothsürbener Figur, steht mit betend zusammengelegten Händen im Wasser, das Haupt demütig geneigt. Ueber dieses lässt

---

*) Von Gottes Gnaden Ernst Graf Zu Holstein Schaumburg Und Sternberg Herr Zu Gehmen.

Johannes, der neben ihm halb aufrecht steht, halb auf einem blumenbewachsenen Felsblocke kniet, das Jordanwasser aus seiner flachausgestreckten Rechten träufeln, während er mit der Linken das härene Gewand fasst, das um seine Hüften gelegt ist.

Die Bestellung dieses Taufbeckens muss schon ziemlich früh erfolgt sein, vielleicht in Prag durch den Fürsten persönlich.[55])

Am 26. April 1615 bestätigt der Fürst in einem Schreiben an Adriaen, dass „die Tauff woll eingeliefert ist" und „gefelt uns der unterste theill derselben gar woll, der Deckel aber ganz nichts, denn nicht allein die gesümes rings herumb sind gar schieff ungleich und umformblich, sondern auch voller Locher, das es zu erbarmen: in gleichen auch viel dinges drauff gar unsauber verschnitten, als dass es uns leidt ist, das ewer also eines furnehmen Mannes nahmen drauff gegossen." Obgleich er gehofft, dass nach Misslingen des Gusses der Künstler einen neuen Deckel fertigen werde, will er doch die Sache auf sich beruhen lassen und zusehen, wie er einen neuen Deckel darauf bekommt „denn, wir uns schämen diesen zu ewrer Verkleinerung draufstehen zu lassen".

Der Tadel erscheint angesichts der nicht gar so argen Gussfehler etwas übertrieben. Denn es ist nicht anzunehmen, dass der jetzige Deckel, dessen Mängel deutlich wahrnehmbar sind, ein anderer ist, als der abgelieferte. Die Unzufriedenheit des fürstlichen Bestellers aber mit diesem Werke hätte für Adriaen leicht üble Folgen haben können. Ernst schreibt nämlich in dem Briefe weiter, dass er sich infolge des schlechten Ausfalls des Deckels der „tauff" die Sache mit der Anfertigung des Epitaphs noch überlegen werde. Allerdings hatte diese Unentschlossenheit noch einen zweiten, gewichtigen Grund. Er findet nämlich die Forderung des Künstlers über die Massen gross, obgleich ihm das übersandte „Modell nicht übel thut gefallen".*)

Mit diesem Epitaph aber hatte es folgende Bewandtnis.

Am 1. August 1608 war, wie berichtet wird, zwischen dem Fürsten und Johann Maria Nosseni,[56]) dem schon genannten Archi-

---

*) Korrespondenz des Fürsten mit dem Künstler bei Ilg I, 134 ff. und Urkundenanhang No. 3—8.

tekten, ein Kontrakt wegen der Errichtung eines Mausoleums in Stadthagen abgeschlossen worden, bei dem nach Ilg auch Adriaen de Vries beteiligt war.

Es hat sich damals wohl nur um Kostenanschläge, Anfertigung von Plänen und Modellen gehandelt, nicht um eine feste Bestellung weder beim Baumeister noch beim Bildhauer. Nicht ganz ein Jahr später, am 8. Juli 1609, traf aus Dresden von Nosseni das Modell zur Grabkapelle ein, und auch Adriaen wird wohl mit seinen Entwürfen nicht zu lange haben warten lassen.

Wie weit der Einfluss Nossenis auf die Komposition des Denkmals selbst geht, ist ungewiss. Jedenfalls steht der Bau zum Denkmal und das Denkmal zum Bau in sehr engen Beziehungen.

Leider ist auch die Geschichte des letzteren nicht ganz aufgeklärt. Nach Haupt[57]) hätte der Bau schon 1609 begonnen, wäre im Jahre 1611 infolge von Differenzen zwischen dem Fürsten und Nosseni wegen der Kosten unterbrochen und erst 1620 unter eigener Regie des Fürsten wieder aufgenommen worden, der die Bauleitung einem Antonius Boten übertrug. Dieser hat das Werk erst gegen 1625 wenigstens äusserlich fertiggestellt; zwei Gemälde im Innern tragen sogar die Jahreszahlen 1626 und 1627.

Ernst selbst war schon am 17. Januar 1622 im Alter von 52 Jahren gestorben und 8 Wochen später in dem noch nicht vollendeten Mausoleum beigesetzt worden.

Eine Inschrift am Gebäude selbst:

MONVMENTVM PRIN: ERNESTI COMIT. H. S.
QVOD Ab MDCXX A VIVO COEPTVM TERTIO
POST ILLVSTRISS: ABSOLVIT VIDVA HEIDEWIGIS

setzt die Errichtung desselben in die Jahre 1620—1623, doch liesse sich damit immer noch in gewissem Sinne die Darstellung Haupts vereinen.

Sicher bildet das Jahr 1620 einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte des Bauwerks schon deshalb, weil in diesem Jahre Adriaen die Denkmalsfiguren ablieferte.

Zwischen ihm und dem Fürsten ist in den Jahren 1615—1617 ausser dem schon mitgeteilten noch so mancher Brief gewechselt

worden wegen der „Begrebnuss"*). Der wie immer sparsame Fürst wollte gar zu gern 1000 Thlr. von den geforderten 7000 abhandeln, einigte sich aber doch schliesslich. Adriaen sollte die Figuren und Reliefs auf seine Kosten verpacken und von Prag bis Magdeburg liefern. In keinem Schreiben aber unterlässt es Ernst, den Künstler daran zu erinnern, dass er bessere Arbeiten, wie den Deckel des Taufbeckens erwarte, widrigenfalls er sie nicht annehmen würde. Nach der ihm angegebenen Grösse der Kapelle soll Adriaen eine Visierung des Denkmals anfertigen, damit der Steinmetz darnach verfahre und arbeite.**)

Diese Bemerkung giebt eine zwar nicht ganz befriedigende Antwort auf die oben berührte Frage nach der Selbständigkeit Adriaens bei der Gestaltung des Denkmals. Darnach kommt dem Bildhauer entschieden mehr zu, als die blosse Modellierung der Bronzeteile nach gegebenen Zeichnungen des Architekten. Möglich aber ist immerhin doch, dass Nosseni gleich anfangs das zukünftige Aussehen des Monumentes im Innern seines Gebäudes, wenn auch nur flüchtig, skizziert hat.

Denn Kapelle und Denkmal bilden, wie gesagt, ein einheitliches Ganze, das sich als Anhängsel einer alten gotischen, dem hl. Martin geweihten Kirche gar wunderlich ausnimmt in jenem stillen niedersächsischen Winkel unseres Vaterlandes. Ein Fremdling aus fernen Landen, ein Abkömmling italienischer Baukunst, steht das Mausoleum mit seinen imponierenden Formen aussen und seiner feierlichen Ausstattung innen auf dem von Obstbäumen beschatteten, gemütlichen Kirchplatze eines Städtchens, das fern von grossen Verkehrsstrassen noch heute wie in den Tagen deutscher Kleinstaaterei dahinzuleben scheint.

Das Mausoleum ähnelt in jeder Weise einem Bauwerk, das auch als fremdes Glied an ein mittelalterliches Kunstwerk deutscher Hände sich anschliesst, der kurfürstlichen Begräbniskapelle am Freiberger Dom. Sie ist gleichfalls aus Nossenis Geiste geboren.

*) Ilg I, Urkundenanhang No. 8—12.

**) Hätte Haupt die Korrespondenz berücksichtigt, wäre er nicht zu der Meinung gekommen, dass Marmorsockel und Aufbau nach genauem Modell in Italien gefertigt und nach Stadthagen transportiert worden seien.

Das Stadthagener Mausoleum ist ein Sandsteinquaderbau mit kupfergedecktem Kegeldach und einer in derselben Weise abgeschlossenen Oberlichtlaterne, im Grundriss ein Siebeneck. Aussen folgen auf einem hohen Sockel an den Kanten zusammenstossend langgestreckte Pilaster mit korinthischen Kapitellen. Ueber diesen trägt ein Fries die mitgeteilte Inschrift. Die Flächen zwischen den Pilastern sind gegliedert durch oblonge, oben rundbogig abgeschlossene Felder. In diesen liegen auf drei Seiten Fenster mit Masswerk. Dieses ist wohl dem späteren Bauleiter, der die Fenster der gotischen Kirche täglich vor Augen hatte, zur Last zu legen. Die Laterne wiederholt, abgesehen davon, dass sie keinen Sockel und auf allen Seiten Fenster hat, die beschriebene Fassadenbildung im kleinen. Ins Innere gelangt man durch einen Gang, der sich in der Ostwand des Chores der Martinikirche hinter dem Altar öffnet und an eine Breitseite des Mausoleums angebaut ist. Er ist niedrig überdacht, so dass über ihm noch Raum für eine Fensteröffnung in der Grabkapelle ist. Durch diese und je eine auf den Nachbarseiten ergiesst sich das volle Tageslicht über das in der Mitte des Raumes auf buntem Marmormosaikfussboden sich aufbauende Denkmal. Für den Eintretenden, der die alleinige Lichtquelle im Rücken hat, ist der erste Eindruck ganz überraschend. Von der in gleichmässiges Licht getauchten Umgebung hebt sich in imponierender Grösse das Denkmal ab mit blitzenden Glanzlichtern auf dem Marmor und der goldtonigen Bronze.

An den Wänden gewahren wir wieder, wie aussen, doch ohne Sockel, sieben in den Ecken des Baues geknickte korinthische Pilaster, von denen immer zwei eine Bogenstellung einfassen. An den vier durch Fenster nicht durchbrochenen, dem Eingange gegenüberliegenden Seiten werden sie zu Dreiviertel der Gesamthöhe ausgefüllt mit je einer römischen Aedicula. Sie wird von zwei auf breitem inschriftgeschmückten Sockel freistehenden korinthischen Marmorsäulen und dazugehörigen Pilastern gebildet. Ueber dem sie bekrönenden Flachgiebel halten zwei geflügelte Putten ein Wappen in einer Kartouche. Auf ein ziemlich breites Gebälk oberhalb der Pilaster folgt die von der Laterne erhellte, freskengeschmückte Kuppel.

Das Denkmal besteht in seinem Kern aus Marmor. Auf einer Stufe von schwarzem Marmor steht ein kastenförmiger Unterbau von weisser Farbe mit grauem Fuss und Gesims. Auf diesem liegt eine schwarze kleinere und niedrigere Sockelplatte, an deren Ecken vier etwas zu kleine, bronzene Löwen lagern. Diese tragen auf ihren Rücken den eigentlichen, blaugrauen Sarkophag, der, schräg nach oben zu sich erweitert. Dadurch, dass er gleichsam frei schwebt hebt er sich als bedeutungsvollster Teil des Ganzen klar ab. Ausser den Löwen, welche eine konstruktive Bedeutung haben, bilden die sonstigen Bronzeteile nur äusseren Schmuck. Auf eine ornamentale Verzierung des Marmors ist verzichtet. Nur in die Tumba sind einfache Linien eingehauen, welche die Konturen der beiden ovalen Reliefs auf Vorder- und Rückseite begleiten, in derselben Weise aber auch auf den mit Reliefs nicht geschmückten Schmalseiten verwendet sind. Das Relief auf der Vorderseite zeigt das Brustbild des Fürsten Ernst im Profil mit langem Lockenhaar und kurzem Knebelbart, im Harnisch mit Spitzenkragen und Mantel. Ob er nach dem Leben modelliert ist oder nach einem Stich, wissen wir nicht; jedenfalls ist Auffassung und peinlich treue Ausführung namentlich des Beiwerks vortrefflich, wie bei allen Porträts des Künstlers. Auf dem anderen Relief sitzt Saturn mit Stundenglas und Hippe auf einem Bogen mit den Zeichen des Tierkreises. Auch in die Mitten der vier Seiten des Unterbaues ist je eine viereckige Bronzereliefplatte eingelassen, vorn das fürstliche Wappen mit zwei knabenhaften Jünglingen als Schildhaltern, links, hinten und rechts Tafeln in der Hauptsache mit den Göttinnen der Weisheit und der Wissenschaften, des Reichtums und des Ruhmes in Krieg und Frieden. Die zahlreichen Nebenfiguren hat Grupen a. a. O. ausführlich erläutert; so deuten z. B. die Scenen auf dem Minervarelief auf die für Eisenschmiede wichtigen Kohlenbergwerke des Schaumburger Landes und die Steinbrüche des Bückeberges hin, auf dem Relief mit der Fama erscheint der Fürst selbst, dem ein Engel aus den Wolken einen Kranz reicht. Den Hauptschmuck des Denkmals aber bilden fünf überlebensgrosse Bronzefiguren, dekorativ verteilt und doch zusammengehörig zu einer Scene, zu einer Auferstehung Christi. Der Sarkophag ist zum Grabe des Herrn geworden. Um

denselben herum sitzen vier Grabeswächter, der vordere und hintere direkt auf dem Sims des Unterbaues, die beiden anderen an den Seiten erhöht auf einem Sockel, der mit Kriegerfiguren in Relief geziert ist.

Diese vier „guardiani“ sind Prachtgestalten mit muskulösen und sehnigen Körpern, deren kraftstrotzendes Leben man besonders an Armen und Beinen beobachten kann, welche die etwas phantastische antike Kriegertracht bei dreien unbekleidet lässt. Der vierte trägt sogar nur ein Fell um die Hüften. Seine Bewaffnung, der Schmuck des Kopfes, Halses und der Arme, der Typus des Gesichts lassen ihn als Angehörigen eines wilden afrikanischen Stammes erkennen, der im römischen Heere Kriegsdienste verrichtet und nun mit am Grabe Christi Wache hält.

Der eine ist in tiefen Schlaf versenkt. Ein Bein hängt schlaff über die Kante des Simses herab, das andere hat er angezogen, auf den Griff des aufgestützten Schwertes die Hände und darauf den Kopf gelegt. Weniger fest, schon der unbequemeren Lage wegen schläft sein Gefährte neben ihm. Sein Kopf ist zur Seite gesunken, der rechte Arm hängt lässig über dem angezogenen linken Bein, mit der linken Hand aber greift er selbst im Schlaf wohlweislich rückwärts nach dem Schwertgriff. Der ihm gegenübersitzende hat nur die Augen ein wenig geschlossen, die er mit der linken Hand beschattet. Den linken Arm stützt er mit dem Ellbogen auf die rechte Hand, die auf dem Knie des linken Beines liegt, das über das andere geschlagen ist, der vierte vorn aber — sein Scepter in der Rechten, giebt ihm vor den anderen einen höheren Rang — ist plötzlich aus seinem Schlummer erwacht. Sein Körper verharrt noch in den Banden der Ruhe, den Kopf aber hat er hastig nach oben gewandt und geblendet hält er die Hand vor die Augen. Denn dort oben steigt aus der Mitte des Sarkophags der Heiland im Bahrtuch mit der Kreuzesfahne in der Rechten aus Grabesnacht empor zum ewigen Licht. Nach oben weist seine Linke, nach oben auch zeigen vier Englein mit Palmzweigen zu seinen Füssen an den Ecken der Tumba, nach oben, wo im lichten Kuppelraume geflügelte Himmelsboten den verheissungsvollen Osterchor anstimmen:

Christ ist erstanden!

Nach den Inschriften auf den Plinthen der Figuren sind sie und wohl auch die unbezeichneten Reliefs in den Jahren 1618, 1619 und 1620 gefertigt.

Ein Jahr nachher entstanden dann noch zwei Bronzegruppen Adriaens, die jetzt im schönen Bückeburger Schlosspark auf einfachen, viereckigen Steinsockeln stehen.

Die eine rechts vom Eingang in den Park zeigt eine in jener Zeit sehr beliebte Raptusdarstellung, einen Raub der Proserpina.

Ein nackter, kräftig gebauter junger Mann hält in seinen Armen ein nacktes Weib, dem es, wenn auch die Hand in die Haare des Mannes greift, mit dem Sträuben nicht recht Ernst zu sein scheint. Eine im Verhältnis zu diesen beiden zwergartige, nackte, männliche Figur steht zwischen den Beinen des Frauenräubers, ein Merkur mit Flügelhut, Flügelstab und Flügeln an den Fussknöcheln. Er sucht das linke Bein des Mannes zurückzuhalten und ihn so an seiner That zu hindern. Doch scheint seine Kraft schon seiner Kleinheit wegen nicht glaublich. Man empfindet ihn als Lückenbüsser, der nur dazu da ist, mit dem Caduceus die Scham des Mannes zu verdecken, welchen Dienst bei dem Weibe die schon von Giovanni da Bologna her bekannten dünnen, strähnenartigen Zöpfe verrichten.*)

Die Erhaltung der Gruppe lässt zu wünschen übrig; ein breiter Riss klafft längs des Rückens des kleinen Merkur.

Bedeutend besser in der Erhaltung auch der Patina ist die zweite: Venus und Adonis oder Diana und Actäon. Mit gleicher Absichtlickeit, wie vorhin, vertritt hier beim Manne das Feigenblatt die Quaste eines Riemens, der lose gebunden über seine Schultern hängt, während er sonst völlig nackt ist. Ein Hifthorn in der hocherhobenen Rechten, ein kurzer Jagdspiess in der Linken, ein Windspiel zwischen seinen Beinen, das aufmerkend die Pfote hebt, kennzeichnen ihn als Nimrod. Die Göttin, mit einem Tuch um die Hüften auf einem Steine neben ihm kauernd, sucht mit zärtlichem Blick ihn zurückzuhalten.**)

---

*) Abb. bei Schönermark, Bau- und Kunstdenkmäler d. Fürstenthums Schaumburg-Lippe. S. 22. No. 34.

**) Abb. ebenda S. 22. No. 32 u. 33.

Beide Gruppen sind auf der Plinthe bezeichnet:

ADRIANVS FRIES BATTAVIVS FECIT 1621[58])

Sie sind wohl Haubers*) „praecipuae Buckenburgicae arcis statuae." In der bisher veröffentlichten Korrespondenz des Fürsten mit dem Künstler geschieht ihrer keine Erwähnung. Vielleicht hat man sie als Bestandteile eines Brunnens anzusehen, von dem in einem Briefe an Adriaen vom 29. November 1615, aber auch nur dieses eine Mal die Rede ist. Pfingsten 1617 sollte er vollendet sein, 3000 Thlr. kosten und vor den Schlosshof zu stehen kommen. Für den Fall, dass der Bildhauer auf den Auftrag einginge, wünschte Ernst „ein model oder zwei von frembden Thieren oder bildern mit nechsten" herübergeschickt zu sehen. Ob dieses Projekt zur Ausführung gekommen, ist schwer zu sagen. Dass vor dem Schlossthore zu Bückeburg früher ein reicher Figurenbrunnen gestanden haben soll**), wird zwar gesagt, aber auch nichts weiter.

Auch ein nicht einmal mit Sicherheit gelesenes Wort „toro", das in einem Schreiben des Fürsten vom Jahre 1621 sich findet und ein für 1600 Rthr. von Vries gefertigtes Werk bezeichnen soll, auf eine Wiederholung des Farnesischen Stieres zu beziehen, wie Ilg (I, 132) es thut, ist nach Lage der Dinge nicht gut möglich.[59])

Dagegen sind noch ausser den schon genannten drei oder vier Pferdestatuetten zwei kleine Figuren, Adam und Eva, auf der Arensburg bei Bückeburg***) zu erwähnen, für die als Künstler Adriaen de Vries von Haupt in Anspruch genommen wird.

Es sind zwei 40 cm hohe Bronzen auf geschweiften Postamenten. Beide Figuren, paradiesisch nackt, stützen sich auf einen langen Stab (bei Adam abgebrochen), um den sich bei Eva eine Schlange ringelt. Eva macht mit der rechten Hand eine darbietende Geberde — der Apfel scheint zu fehlen —, Adam eine empfangende.

Die Tradition, derzufolge sie Arbeiten Adriaens sind, findet eine Stütze darin, dass ausser Ernst nie ein Schaumburger sich für Bronzen

---

*) Siehe Anm. 57. No. 1.

**) Zeitschr. f. b. K. N. F. VII. S. 11.

***) Siehe S. 53.

interessiert hat und dieser, so weit wir sehen können, nur für Adriaen. Auch stilistische Einwände gegen diese Tradition sind nicht gut zu machen, doch möchte ich mir eine endgültige Entscheidung bis nach einer Besichtigung der Figuren selbst vorbehalten.[60])

VI

Die Brunnen für Fredriksborg und Danzig

Während noch die grossen Aufträge des Grafen Ernst von Schaumburg ihrer Erledigung harrten, war bei Adriaen schon wieder eine neue Bestellung eingegangen, diesmal von einem kunstfreundlichen König, Christian IV. von Dänemark.[61])

Dieser hatte von 1608 bis 1625 das nach seinem Vater Friedrich II. genannte Schloss Fredriksborg auf Seeland völlig umgestaltet und aufs prächtigste eingerichtet. Einem der Schlosshöfe, dem mittleren, wollte er eine besondere Zierde durch die Anlage eines stattlichen Springbrunnens verleihen. Um einen Bildhauer für den figürlichen Teil desselben zu gewinnen, schickte er 1614 seinen Münzmeister Nicolaus Schwabe nach Deutschland, einen „posserer" in Augsburg oder Innsbruck für die mitgenommenen 100 Thlr. anzuwerben. Schwabe reist und kehrt wieder zurück ohne einen solchen, bis er sich 1615 im Auftrage des Königs direkt nach Prag begiebt zu Adriaen de Vries, um mit diesem zu vereinbaren, „dasz er den Brunnen alhie mit possieren und giessen verfertigen solle, dafür er ihme 5000 Thl. zusagen mag, jedoch dessen bedings sich mit seinem Volk anhero ins Reich selbst zu begeben und solches wergk und arbeit zu volnziehen"; 400 schwere Gulden sollte er ihm als Zehrgeld versprechen.*) Am 26. Oktober 1616 stellte dann Adriaen, der sich „der röm. Kaij. Maijt. Statuarius zu Prag" nennt, mit zwei Bürgern von Prag als Zeugen daselbst einen Kontraktsbrief**) aus, wonach er sich verpflichtet, für einen Brunnen für den König von Dänemark „unterschiedliche Bilder", deren grösstes 7, das andere $6^1/_2$ Werkschuhe

---

*) Fries a. a. O. S. 259. Böttiger a. a. O. S. 11.

**) Original im Kgl. Dän. Geheimarchiv: det danske selskab papirer No. 522 abgedr. zuletzt bei Böttiger a. a. O. S. 12.

und noch darüber sein sollte, 12 Stücke nach ihrer Proportion, auch was sonsten etwa von metall zu gedachten wergk nötigk sein möchte auf eigene Unkosten zu verfertigen und bis Leutmeritz an der Elbe zu schaffen,“ sich selbst aber nach Dänemark an einen vom König angegebenen Ort zu begeben. Als Preis werden 10600 Thlr. ausgemacht.

Schon vor Abschluss dieses Vertrages hatte er 4000 Thlr. in zwei Posten als Anzahlung erhalten. Der Rest der bedingten Summe wurde ihm nach Fries 1624 ausgezahlt. Der Brunnen aber war in der Hauptsache wenigstens schon 1623 vollendet; denn Prinz Christian der Jüngere von Anhalt schreibt unterm 7. März dieses Jahres in sein Tagebuch:*) „in Mitten des Platzes ist ein schöner Brunnen mit 9 Metallenen Bildern lebensgrösse gezieret und zu Prag gegossen, welche mit 10000 Rthlr. ist gezahlt worden“. Eine genauere Datierung nach den zweifellos ehemals vorhandenen Signaturen auf den einzelnen Figuren vorzunehmen ist, wie wir gleich sehen werden, nicht möglich.

Die Frage, ob Adriaen dem Vertrage nach selbst die Aufstellungsarbeiten geleitet oder wenigstens bei denselben zugegen gewesen ist, oder ob einer der Künstler, die Christian beim Schlossbau beschäftigte, dieses übernahm, lässt sich vorläufig nicht beantworten.

Ein Bild des Brunnens geben uns drei zeitgenössische Beschreibungen, die von Berg, Gerner und Wolff.[62])

Wir würden sie wahrlich nur gewissenhaft verzeichnen, uns im übrigen aber lieber auf die eigenen Augen verlassen, wenn nicht auch dieses Kunstwerk einem unseligen Missgeschick zum Opfer gefallen wäre.

In dem Kriege zwischen Karl X. Gustav von Schweden und Friedrich III. von Dänemark gegen Ende der fünfziger Jahre des XVII. Jahrhunderts ist der Brunnen den Schweden als Raub anheimgefallen; die einzelnen Stücke kamen nach den sorgfältigen Untersuchungen Böttigers (S. 14—22) um 1660 nach Drottningholm, wo sie grösstenteils heute noch stehen.[63])

---

*) Hrgb. von Krause (Leipzig 1858) S. 101.

So muss die Phantasie, unterstützt von den Angaben der genannten Gewährsmänner, das geistige Band um diese Teile schlingen.

Der Brunnen bestand demnach aus einem sechskantigen schwarzblauen Marmorbecken, das, wie wir wissen, 1618 in Emden gefertigt worden ist. Auf den Ecken desselben sassen „drey grosse Bilder“, von denen nur gesagt wird, „dass man ihre Adern und Sehnen nicht nur sehen, sondern auch greifen und tasten konnte“.

Es sind das jedenfalls die drei Tritonen gewesen, von denen jetzt einer in Heleneborg, die beiden anderen gleich den übrigen Bronzen dieses Brunnens in Drottningholm stehen.*) Diese drei nackten feisten Kerle sassen jedenfalls so auf dem Rande des Bassins, dass ihre Beine über dasselbe herüberragten. So traten sie zu dem Betrachter in eine nähere Beziehung als die übrigen Figuren, die sich dem architektonischen Aufbau gewissermassen als ornamentaler Schmuck einordneten. So reizten sie unwillkürlich zum Anrühren und Befassen. Ein Bein haben sie nach unten rückwärts gestreckt, das andere ein wenig angezogen — der eine hat es über das andere gelegt —, den Kopf in den Nacken geworfen, um auf hornartigen Muscheln, denen der Wasserstrahl entstieg, kräftig zu blasen.

Zwischen ihnen standen, wohl radial im Becken nach den nicht von Tritonen besetzten Ecken zu, auf Marmorpostamenten drei Gruppen: je ein Genius mit einem schreitenden Löwen, dem Wappentier des dänischen Reichs, alle drei von gleichem oder doch sehr ähnlichem Aussehen.**) Der König der Tiere mit ziemlich dicken Füssen, kurzem Rumpf, starker Mähne und verhältnismässig kleinem Kopfe sieht trotz des Zähnefletschens ein wenig gutmütig aus. Ihm zur Seite geht einmal ein männlicher, fast unbekleideter Genius des Friedens mit der Palme in der Linken und einem Lorbeerkranz in der Rechten, den er über das Haupt des Löwen hält. In dem Zwischenraum zwischen Kranz und Tierkopf hat jetzt ein aufrecht

*) H. 1,65 m u. 1,75 m. Ohne Signatur. Abb. Böttiger a. a. O. Pl. XIV u. XVI B. Beschr. Verz. No. (16—18).

**) Höhe 1,19, 1,5 m. Ohne Sign. Abb. Böttiger Pl. XV u. XVI A. Beschr. Verz. No. (13—15).

stehendes Monogramm Hedwig Eleonoras Platz gefunden. Das andere Mal steht mit dem Rücken gegen den Löwen gelehnt Fama, eine nackte weibliche Flügelgestalt, die mit zurückgelehntem Kopf in eine Tuba stösst, während sie in der anderen Hand ausser einer zweiten Tuba eine Krone in gleicher Weise wie die erstbeschriebene Figur über den Löwenkopf hält. Das dritte Mal ist es Merkur, der an die Seite des Löwen geschwebt ist und mit dem Flügelstab in der Linken über des Begleiters Rücken herübergreifend diesen gleichfalls mit der Rechten bekrönt.[64])

Auch die Löwen gaben, wie angebrachte Rohrleitungen im Innern beweisen, Wasser von sich.

„In der Mitte der Muschel," sagt Berg, „ist eine grosse dreyeckigte Seul von Marmor auffgerichten, auf welcher Postementgesimbs an den Ecken drey Meerfische sich sehen lassen, welche auff den Rücken Venus, Ceres und Bachus tragen."

Die Meerfische sind aus den Nasenlöchern Wasser spritzende Delphine, auf denen drei nackte Göttinnen sitzen, die in Stellung und Aussehen ihre Verwandtschaft mit den Najaden des Augsburger Herkulesbrunnens nicht verleugnen können; nur sind sie etwas voller und üppiger.*) Die eine Nymphe, der Bacchus Bergs, trägt Weinlaub im Haar und eine volle Rebe in den Händen, die andere mit einer Aehrenkrone auf dem Haupt eine Sichel und ein Aehrenbündel, die dritte, die vermeintliche Venus, eine Muschel, während sie mit der Rechten ihre langen Zöpfe aufnimmt. Von Böttiger werden sie als Liebe, Fruchtbarkeit und Lebensfreude gedeutet.

Zwischen ihnen, also wieder ganz ähnlich, wie am Herkulesbrunnen, lagen auf besonderen blumengeschmückten Plinthen drei nackte Putti, von denen nur noch zwei vorhanden sind.**) Der eine ringt mit einer Gans, der andere mit einer Schlange. Die in die Höhe gerichteten Köpfe der Tiere spritzten den Wasserstrahl aus.

„Auf dem Schäfft der Säulen", also wohl an der Stelle der Reliefs

---

*) H. 1,42, 1,33, 1,37 m. Ohne Sign. Abb. Böttiger Pl. X A u. XI Beschr. Verz. No. (5—7).

**) Höhe 0,82 u. 0,75 m. Ohne Sign. Abb. Böttiger Pl. XIII. Beschr. Verz. No. (11—12).

des Herkulesbrunnens, standen drei nackte Männer mit schönen, bauchigen Henkelkannen vor sich, auf einem Baumstumpf. Zwei davon sind jetzt in Gripsholm, der dritte in Drottningholm.*) Wäre nicht bei ihnen durch Haar- und Barttracht eine Charakteristik verschiedener Alterstufen gegeben, den bekannten, stämmigen Körpern würde man einen Unterschied in den Jahren sonst nicht ansehen. Hervorzuheben ist wieder die geschickte Variation ein und desselben Motivs in der Haltung und den Geberden der Gestalten.

Die Bekrönung der Säule aber bildete ein mächtiger Neptun mit dem gesenkten Dreizack in der Linken.**) Die Rechte hat er hoch erhoben, als wollte er dem lustigen Meervolk da unten gebieten, im kecken Uebermut nicht des Guten zu viel zu thun. Die Modellierung des kräftigen, wohlgebauten Körpers und des würdevollen, bärtigen Männerkopfes ist ganz ausgezeichnet. Man liest in seinen Mienen die geheime Freude über das lebendig sprudelnde Spiel der Wasserstrahlen, über das fröhliche Rauschen seines Elements.

Der Neptun ist bezeichnet:

ADRIANVS FRIES HAGIENSIS BATAVVS
FE. 1617

die anderen Figuren waren es zweifellos auch, doch sind bei dem Transport von Fredriksborg nach Schweden die Plinthen grösstenteils losgebrochen und damit die Signaturen zerstört worden; nur bei der Ceres ist noch ein FE (CIT) zu lesen.

Die ausserdem noch vorhandenen aus „unterschiedlichen Früchten“ bestehenden Bronzeschmuckteile des Brunnens, von denen Berg berichtet, sind ebenfalls verloren gegangen.

Das Bedauern, dass ein solches Kunstwerk in seiner Gesamtheit, in der es doch nur wirken konnte, nicht mehr erhalten ist, muss gross sein. Wie köstlich mag diese „plastische Uebersetzung des brausenden Lebens“ im Spiel des Sonnenlichtes auf seinem ursprünglichen Platze in der herrlichen Umgebung des Schlosshofes von Fredriksborg einst gewirkt haben!

---

*) Höhe 0,83 u. 0,82 m. Ohne Sign. Böttiger Pl. XII Beschreib. Verz. No. (8—10).

**) Höhe 2,6 m. Abb. Böttiger Pl. I. Beschreib. Verz. No. (4).

Vielleicht aber hätte es da in der Zusammenstellung der Figuren der an die Gestalten des Künstlers gewöhnte Blick auch noch eher gemerkt, was mir schon nach einer Betrachtung der Abbildungen der einzelnen Werke bis zur Gewissheit klar zu sein scheint, nämlich, dass sie unmöglich alle unter des Meisters eigener formender Hand entstanden sind. Schon die Bildung der drei Männer mit den Kannen macht einigermassen stutzig, bei den Gruppen der Fama und des Merkur mit den Löwen aber ist es deutlich zu sehen, dass sie nicht Arbeiten Adriaens selbst, sondern nur seines Ateliers sind, das bei der Menge und Grösse der eingehenden Aufträge gewiss eine Anzahl Gehilfen oder Schüler beherbergte. Der Meister wird den Friedensgenius mit dem Löwen als Muster selbst gebildet, die Ausführung der beiden anderen ganz gleichartigen Gruppen aber Schülerhänden überlassen haben. So erklärt sich der bei aller Aehnlichkeit doch merkbare Abstand in der Modellierung nicht nur der Tiere, sondern ganz besonders auch der menschlichen Figuren. Adriaen liebte schlanke, hochgewachsene Gestalten, aber so magere, ausgereckte Körper, wie diese Fama hat er nie geschaffen.

Wie so oft bei schülerhaften Nachahmungen, sind auch hier nur Aeusserlichkeiten abgeguckt und diese noch übertrieben. An der Leere dieser Figuren merkt man, dass der Bildner nicht aus eigenem Geiste, sondern in Anlehnung an einen fremden sein Werk geformt hat.

Ebenso muss als Werkstattarbeit noch eine andere Bronze in Drottningholm angesehen werden, die nach dem darauf angebrachten C IV (Christian IV) zu urteilen, gleichfalls aus Fredriksborg stammt.*) Es ist eine Frau mit einem Blumenkranz in den Haaren und einem Blumenstrauss in der Hand. Sie sitzt auf einem Baumstumpf, wie die Najaden des Herkules- und des Neptunbrunnens, und blickt zu einem kleinen Cupido hernieder, der neben ihr auf einem Schwan reitet. Schon Böttiger, der nach einer Beschreibung Bergs sie als Teil eines Brunnens in einem anderen Hofe des Fredriks-

*) Höhe 1,41 m. Ohne Sign. Abb. Böttiger Pl. X B; Beschreib. Verz. No. (32).

borger Schlosses wiedererkennen will, hat sie mit vollem Recht als aus der Schule Adriaens bezeichnet.

Diese Verwendung von Hilfskräften aber belehrt uns, wenn es die vielen und umfangreichen Arbeiten nicht schon thäten, wie angesehen Adriaen de Vries damals als Bildhauer in Deutschland war.

Das wird auch der folgende kurze Abschnitt zur Genüge darthun, obgleich er ausser der Aufklärung mannigfacher Irrtümer und interessanten Nachrichten über die Arbeitsweise Adriaens auf die gestellte Frage keine sonderlich befriedigende Antwort bringen wird.

In das Jahr 1619 oder 1620 fällt nämlich auch die Entstehung einer Brunnenfigur, bei der die Autorschaft des Adriaen de Vries vermutet, ja schliesslich mit aller Bestimmtheit behauptet, das vorhandene Werk aber wenigstens im Zusammenhange mit den übrigen Arbeiten unseres Künstlers bisher noch nicht betrachtet worden ist.

Es ist dies der Neptunbrunnen auf dem langen Markte zu Danzig vor dem Artushofe.

Die Angabe des Danziger Chronisten Curicke[65]), dass jener Brunnen im Jahre 1633 errichtet wurde, ist ungenau. Denn wenn auch seine Wasserkünste am 9. Oktober 1633 zum erstenmal sprangen, so hatten eben nur längere bauliche Vorbereitungen, vor allem auch die Not des Schwedenkrieges, der während der Jahre 1626 und 1629 in der Umgebung Danzigs seinen Schauplatz hatte, die Fertigstellung der Gesamtanlage des Brunnens verhindert. Die Hauptfigur desselben aber, der bronzene Neptun, befand sich lange vorher in Danzig, wo schon am 11. Dezember 1621 Ottmar Wettner, ein im Dienste der Stadt beschäftigter Mechanikus und „Erzkunstmeister", den Auftrag bekam, „den gegossenen Neptunus, welcher mit schadhaften Wasserrohren übel versehen" war, im Innern auszubessern.

Diese Berichtigung Curickes brachte nach Notizen der alten Danziger Kämmereibücher Th. Hirsch in einem Aufsatze: Der Spring-

brunnen auf dem langen Markte.*) Daselbst ist auch ein in mancherlei Beziehung sehr interessanter Brief mitgeteilt, der nach der Annahme von Hirsch der Bestellung der Neptunfigur vorausging.**) Er ist aus Augsburg vom 30. Januar 1620 datiert und von dem bekannten Erzgiesser Wolfgang Neidhard, dem Giesser des Augsburger Herkulesbrunnens, an den Danziger Bildhauer und Baumeister Abraham von dem Block gerichtet. Aus demselben geht hervor, dass der Rat von Danzig einen Erzgiesser aus der damals gewiss berühmten augsburgischen Werkstatt des Neidhard für die städtische Stückgiesserei gewinnen wollte, und dass genannter Abraham von dem Block sich zu diesem Zwecke 1619 nach Augsburg begeben hatte. Nach seiner Rückkehr nach Danzig hatte er am 4. August 1619 einen Brief an Neidhard gerichtet, in dem er ihn wahrscheinlich noch einmal an den Wunsch des Rates erinnerte und seine Bemühungen um einen Erzgiesser fortzusetzen bat, ihn ausserdem aber, und das ist hier die Hauptsache, im Auftrage des Rates ersuchte, ein Modell einer Neptunfigur von Johann Reichel oder Adriaen de Vries machen und dasselbe nach Danzig schicken zu lassen. Die Antwort auf diesen Brief ist das vorliegende Schreiben.

Was den Erzgiesser betrifft, so bietet Neidhard dem Rate zwei seiner Schüler an, das Modell der Brunnenfigur aber zu besorgen schlägt er ab, da die genannten Künstler, Reichel und Vries, das Modell nicht gern machen, wenn sie nicht auch das „*grosse Werk*“ in Auftrag bekommen. Er rät, dass sie, nämlich die Herren vom Rate, *den Adrian D. Früsz*“, wie es im Briefe wörtlich heisst, *Lüssen hin Ain komen und Das Ingig werkh zu dem Brunnen Dorinen Lüssen Boszieren, Dan ehr Aderian Itziger Zeutt der Aller berühmbist Künstler Auff dem Boszieren ist, so kinde als dan der Guesser solches werckh güssen und Auszmachen,*“ da Neidhard glaubt *dass sie der h: Aderian Auff Ain sollche Zeutt hin Ain*

---

*) Der neuen preussischen Provinzialblätter andere Folge B. II (Königsberg 1852) S. 61. Zur Kunstgeschichte Danzigs.

**) Herr Landesbauinspektor Joh. Heise hat mich in allen Danzig betreffenden Fragen aufs freundlichste unterstützt.

begeb, unnd Ain solches werkh vürichtete, Dan der Aderian nempt sie das güssen nit An, dann er bossir num (nur) *Ins wax.*"

Nun war allerdings, was Hirsch noch nicht wusste, die Bestellung der Figur schon erfolgt, als Neidhard — übrigens ein halbes Jahr nach dem Briefe Blocks — seinen Vorschlag machte. Denn in einer gleichfalls im städtischen Archive zu Danzig aufbewahrten Supplication an den Rat der Stadt vom 24. Februar 1620, also ungefähr 4 Wochen nach dem Briefe Neidhards, führt Ottmar Wettner sich beschwerend an: „*dass kurz verwichener Zeit der Possirer, der den Neptunus zur rechten Wasserkunst gemacht, nur für bloss seine Arbeit (da er nicht einmal Kohlen gebraucht habe) über zweytausend fl davor brachte, während er für eine gleich grosse, gute Arbeit wesentlich geringer bedacht worden sei.*" Also schon im Jahre 1619 oder Anfang 1620 war das Modell zum Neptun gefertigt worden. Leider aber sind gerade aus diesen Jahren die Kämmereibücher unvollständig, so dass der Name des Possirers urkundlich nicht zu ermitteln ist.

Wer war nun der Meister des Neptuns? Ohne von den angeführten Dokumenten Kenntnis zu haben, nur dem Augenschein nach hatte Schultz*) vermutet, dass die Brunnenfigur eine niederländische Arbeit sei, und Hirsch glaubte nicht nur dem Briefe nach, sondern auch aus inneren Gründen den Neptun als ein Werk der Schule des Adriaen de Vries ansehen zu müssen „vom Meister selbst oder einem seiner Schüler in den Jahren 1620 oder 1621 in Danzig oder Augsburg gefertigt", wobei er sich allerdings, wie wir gesehen haben, in der Zeit irrte und, was Augsburg betrifft, auch im Orte; denn dann hätte doch Neidhard schon um die Anfertigung des Modells gewusst.

In einer Schilderung Danzigs aber in der Zeitschrift für bildende Kunst**) ist es nun vollends mit aller Bestimmtheit, wenn auch ohne Beweise, ausgesprochen, dass die Bildsäule des Meergottes von Adriaen de Vries gefertigt sei.

---

*) Ueber altertümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig (1841) S. 36.

**) II, (1867) S. 242. Städtebilder I Danzig von M. N. Der volle Name des Verfassers war nicht mehr zu erfahren.

Beweise vermag auch ich nicht beizubringen weder für noch gegen die Autorschaft des Adriaen.

Nach dem allgemeinen Eindrucke aber, den dieser zwischen wasserspeienden Delphinen gekünstelt dastehende Beherrscher des Meeres mit dem Tridens in der einen und einer Muschel in der anderen Hand macht, möchte ich ihn nicht einmal der Schule des Adriaen zuschreiben. Die Muskulatur des Körpers verschwindet mehr unter einem Fettpolster als wir es sonst bei den Leibern Adriaens gewohnt sind.

VII

Aufträge Wallensteins

Wir sind weit herumgekommen auf der Suche nach Arbeiten Adriaens; nun heisst es wieder zurückkehren nach Prag, von wo wir ausgegangen sind, und wo der schon 60jährige Meister als Leiter einer weitberühmten Werkstatt noch thätig ist.

Er hatte wieder einen neuen Gönner gefunden und zwar diesmal in seiner allernächsten Nachbarschaft.

Auf der sogenannten Kleinseite von Prag am Fusse der Burg hatte Wallenstein im Jahre 1621 einen Bauplatz gekauft und zwei Jahre darauf noch einen grösseren anstossenden Gebäudekomplex zum Abbruch hinzu erworben, auf dessen Grund und Boden der Palast Waldstein, das Friedländerhaus, heraufwuchs.[66]) Sicher ist nicht lange nach 1621 mit dem Bau begonnen worden, der nach einer Erweiterung der Anlage im Jahre 1625, in der Hauptsache 1627, zu Beginn des Jahres 1630 aber völlig vollendet war. Allerdings fand der ruhe- und rastlose Bauherr später immer noch zu ändern. Die Pläne hatte Andrea Spezza, den Adriaen in einem Briefe Andreas Italian nennt, entworfen[67]); später waren dann noch mehrere andere Künstler, hauptsächlich gleichfalls italienischer Herkunft, beim Bau und der Ausschmückung des Palastes thätig.

Das prachtvolle Aeussere umschloss eine kostbare Innenausstattung. Voller Bewunderung und lauten Rühmens schieden zeitgenössische und spätere Besucher von diesem „Zauberschloss der Kunst“, von dem grossartigen Festsaal mit seiner freskengeschmückten Decke

den vornehmen Wohngemächern, der prunkvollen Kapelle, der märchenhaften Tropfsteinbadegrotte, dem schönen Vogelhaus, von dem ein weitgereister Schwede berichtete, „das beste, so ich mein Tage von bizzarren Rocaillen gesehen habe".

Die grösste Zierde des Hauses aber ist die imposante Gartenhalle, die mit Wandmalereien und reichen Stuckverzierungen geschmückt, aus drei mächtigen Bogenstellungen die freie Aussicht in den Park eröffnet. [68])

Im hinteren Teile dieses heut so stillen und verwunschenen Gartens liegt ein beinahe grosses, quadratisches, steingefasstes Bassin. [69]) Das Wasser wurde im Cholerajahre 1848 abgelassen, und jetzt wird das Becken zur Sommerszeit von Binsen, Schilf und anderen Pflanzen überwuchert. Stufen führen zu ihm hinab und in der Mitte erhebt sich eine kleine Insel.

Das sind die traurigen Reste einer ehemals prachtvollen Springbrunnenanlage, hier schimmerten einst goldglänzende Bronzebilder auf Marmorpostamenten aus dem Grün der Bäume hervor.

Aus Adriaens Werkstatt waren sie hervorgegangen, und als ob ein besonders grausames Geschick gerade über seinen Arbeiten gewaltet hätte, wurden auch sie der ursprünglichen Umgebung entrissen und wanderten 1648 bei der Einnahme Prags durch die Schweden nach dem Parke von Drottningholm, der so zu einem Museum der Werke unseres Künstlers wurde.

Wann sich die Beziehungen zwischen dem Bildhauer und Wallenstein angeknüpft haben, steht nicht fest.

Am 12. Juli 1624 quittiert ersterer über eine Abschlagszahlung von 1000 Thlrn. für eine „Groppa von Adon und Venere, item noch eine andere Groppa, die miteinander ringen, desgleichen ein Bachûm mit einem Kindl, dann ein Apollo lebensgross", die zusammen 4700 Thlr. kosteten.*) Die genannten Bronzen sind alle in Drottningholm erhalten.

Adonis und Venus ist eine Variante der einen Bückeburger Gruppe. Abgesehen von der ein wenig abweichenden Haltung der

*) Dr. K. Trautmann: „Ein Quittbrief des Bildhauers Adrian de Fries in der Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern (München 1893) S. 108 f.

sitzenden Göttin und dem Hunde zwischen dem Paar ist der Hauptunterschied der, dass Adonis von der Jagd zurückkehrend eine erlegte Hirschkuh auf den Schultern trägt. Das Werk ist auf der Plinthe bezeichnet:

ADRIANVS FRIES HAGIENSIS
BATTAVVS FECIT. 1624*)

Die zweitgenannte Gruppe der Ringer**) aus dem Jahre 1625 mit einer sonst der vorigen gleichlautenden Signatur stellt zwei kräftige nackte Kerle dar, die sich an den Händen und Armen gepackt haben und von denen der eine breitbeinig mit gebeugtem Rücken den anderen aufrechtstehenden Gegner mit Anstrengung zu sich herabziehen will.

Der nackte Bacchus,***) mit einem Kranz von Weinblättern auf den Kopf, hält den linken Arm auf dem Rücken und in der Rechten einen langen Rebstock aut den Boden aufgestützt, an dem ein kleiner Satyrknabe heraufklettern will. Die Statue stammt aus demselben Jahre wie Adonis und Venus, auch die Bezeichnung ist die gleiche.

Bei der vierten, dem Apollo,†) ist sie zur Zeit nicht zu erkennen, doch gehört sie in ungefähr dieselbe Zeit.

Siegessicher steht der Fernhintreffer mit vorgestrecktem rechten Bein auf seinem Platz. Vor sich hin hält er den grossen Bogen mit der Linken; mit der Rechten greift er über die Schulter, um dem dort hängenden Köcher einen Pfeil zu entnehmen, wobei er unwillkürlich das Haupt etwas senkt. Von den zuletzt genannten Figuren ist jedenfalls diese die gelungenste.

Ueber die Zusammensetzung des Brunnens aber, den Wallenstein ausserdem noch bei Adriaen für die Summe von 4500 Thlr. bestellte, und dessen an Ort und Stelle erhaltene Beckenanlage ich schon erwähnt habe, erfährt man näheres aus einem Briefe des Künstlers an den fürstlichen Besteller.[70])

Adriaen schreibt am 17. Februar 1626, dass er fleissig am Brunnen arbeitet, dessen einzelne Bronzebestandteile er nennt, nämlich

*) Höhe 1,56 m. Abb. Böttiger Pl. VIII B. Beschreib. Verz. No. (25).
**) Höhe 1,43 m. Abb. Böttiger Pl. V. B. Beschr. Verz. No. (29).
***) Höhe 1,85 m. Abb. Böttiger Pl. IV B. Beschr. Verz. No. (23).
†) Höhe 1,81 m. Abb. Böttiger Pl. IV A. Beschr. Verz. No. (31).

„einen Locundo miedt den Schlangen und 2 Fiungi und 2 Sereno undt 4 Enden und 4 Rosskopf und 2 Kreiffenkopf". In vier Monaten hofft er bis zum Aufsetzen der Figuren fertig zu werden. Wenn aber Wallenstein lieber den Neptun „oben nauff" haben will, so muss er sich noch bis Michaelis gedulden. Mit der Erwähnung der schon beschriebenen 4 Bronzen, der Nennung des Giessers, eines sonst unbekannten Meserau Sehliger,[71]) und den üblichen Bitten um Geld schliesst das Schreiben.

Wallenstein hat sich, wie wir aus einem zweiten Briefe Adriaens vom 25. August desselben Jahres ersehen, für den Neptun als Hauptfigur des Brunnens entschieden und auf Ablieferung der Arbeit gedrängt. Um die Aufstellung der Figuren im Park zu beschleunigen, schlägt Adriaen vor, einstweilen Postamente aus Ziegelstein mauern zu lassen, die bei Gelegenheit in Marmor ausgeführt werden können. Für die Fertigstellung des Neptun verlangt der Künstler noch eine Frist von drei Monaten.

Es ist auch alles vollendet worden wie es geplant war, denn in einem nach dem Tode Wallensteins 1634 aufgenommenen Inventar*) des Prager Palastes werden die erwähnten „messingnen Bilder des Haubt Röhrkastens im Garten" alle auch der Stückzahl nach aufgeführt, und wir ersehen daraus, dass die vier erstgenannten Bronzen in der Nähe des Brunnens auf weissen Marmorpostamenten gestanden haben.

Mit Ausnahme der mehr ornamentalen Teile des Brunnens, der genannten Tierköpfe, deren einstige Anbringung die Adler-, Hunds- und Löwenköpfe der Augsburger Brunnen veranschaulichen, sind auch die Figuren alle jetzt in Drottningholm zu finden.

Der am frühesten fertig gewordene Teil des Brunnens ist die anfänglich als Bekrönung desselben gedachte Gruppe des Locundo, d. h. des Laokoon mit der Bezeichnung:

ADRIANVS FRIES HAGIENSIS BATTAVVS
FE 1623**)

---

*) Ilg I, Urkundenanhang No. 14.

**) Höhe 1,72 m Abb. Böttiger a. a. O. Pl. V A. Beschreib. Verzeichnis No. (22).

Es ist eine in der Komposition völlig neue Auffassung des schon im Altertum und dann wieder nach der Auffindung des berühmten rhodischen Bildwerks sehr beliebten Vorwurfs. Wenn auch sicher Adriaen zu diesem Werk nicht durch ein litterarisches, sondern ein monumentales Denkmal, das vatikanische, inspiriert worden ist, so kann doch von einer Anlehnung an die antike Gruppe im Ernst keine Rede sein. Ausser dem beiden Werken zu Grunde liegenden Motiv haben sie keine Gemeinsamkeiten. Im Gegensatz zu der dort in die Breite gehenden, im wesentlichen nur eine Vorderansicht bietenden, reliefmässigen Komposition ist hier die Höhenrichtung betont und darauf gesehen, dass die Gruppe auf allen Seiten durch eine abwechslungsreiche Silhouette interessiert. Dabei ist allerdings die Uebersichtlichkeit und Klarheit verloren gegangen, so dass es scharfen Zusehens bedarf, will man in den Gliederverschlingungen sich zurechtfinden.

Nur eine Schlange hat sich verderbenbringend genaht. Laokoon, aufrecht stehend, hält sie mit der rechten Hand vorn am Kopf in der Höhe seines Gesichtes gepackt, mit der linken hinten auf seinem Rücken. Dort fasst sie auch nahe der Hand des Vaters der ältere Sohn, der hinter Laokoon mit dem rechten Bein kniet, während sein gleichfalls gebeugtes linkes Knie von der Schlange umschlungen wird. Er hat den Blick vom Vater abgewandt nach unten gerichtet. Auf der anderen Seite Laokoons liegt zwischen dessen rückwärts gestrecktem rechten Bein neben dem linken des Bruders der jüngste Sohn. Sein Kopf ist zurückgesunken, so dass seine Augen denen des Vaters begegnen; die Beine sind angezogen, den linken vom Schlangenschwanz umklammerten Ellbogen stützt er auf den Boden, die rechte Hand greift nach der Schlange.

Um die Hauptfigur des Brunnens herum, aber tiefer als diese, haben wir uns die beiden Flussgötter*) und die beiden Nymphen**) aus den Jahren 1624 und 1625 zu denken. Die Bezeichnung enthält nur Künstlernamen und Jahreszahl.

---

*) Höhe 1,2 u. 1,6 m. Abb. Böttiger Pl. IX, A u. B. Beschreib. Verz. No. (24 u. 28).

**) Höhe 1,16 u. 1,7 m. Abb. Böttiger Pl. VII. Beschr. Verz. No. (26 u. 27).

Es sind die bekannten männlichen und weiblichen Typen in der bekannten sitzenden Stellung mit einem nach hinten gestreckten und einem angezogenen oder über das andere gelegten Bein. Sie haben sich auf Baumstümpfen niedergelassen. Die Männer halten ähnliche schönverzierte Kannen zwischen den Knieen, wie die stehenden Flussgötter des Fredriksborger Brunnens. Die eine Nymphe oder Sirene, wie Adriaen sie nennt, sucht eine Gans mit einer Schnur am Halse und mit der Hand an einem Flügel festzuhalten, die andere mit einem Hündchen zur Seite schmückt sich in einen Spiegel schauend.

Auch der Neptun*) sagt uns nichts Neues. Es ist die immer wieder mit kleinen Abweichungen verwertete nackte Gestalt. Die hässliche gespreizte Stellung, die theatralische Geberde der rechten Hand, der zu einem Gott des Meeres wenig passende Hund — derselbe, der neben der Nymphe steht — zeigen uns, dass der gealterte Meister mit seinem guten Namen und Rufe Wucher trieb.

Falls ihn nicht einmal ein Motiv, wie der Laokoon, das alte Jugenderinnerungen in ihm wachrief, reizte, überliess er es seinen gutgeschulten Gehilfen, mit den Werkstattmodellen zu wirtschaften, höchstens, dass er den ersten Entwurf skizzierte und die letzte Hand an das so entstandene Werk legte. Die Fabrikmarke: ADRIANVS DE FRIES u. s. w., war sehr gangbar geworden.

Uebrigens ist auch der Neptun vom Jahre 1627 die späteste bisher bekannt gewordene Leistung des de Vriesschen Ateliers. Aus der Spätzeit des Künstlers aber sind noch drei weitere Werke in Drottningholm erhalten, alle drei aus dem Jahre 1622, alle drei mit der bekannten Künstlerinschrift versehen. Das beste derselben ohne Merkmale des Niederganges oder der Schulleistung ist ein Pferd.**)

Der auf ovaler Plinthe kourbettierende Hengst ist dem der Braunschweiger Statuette sehr ähnlich. Eine Schlange, die vom Erdboden nach dem Pferdebauch zu sich ringelt, ist entweder aus technischen Rücksichten angebracht, oder deshalb nicht verständlich,

---

*) Höhe 1,83 m. Böttiger Pl. VIII, A. Beschr. Verz. No. (30).

**) Höhe 0,95 m. Böttiger Pl. III, A. Beschr. Verz. No. (19).

weil die Bronze, wie mir scheint, eine unvollendet gebliebene Studie vielleicht aus früherer Zeit und nur bei der Abgabe mit dem späten Datum versehen ist. Die Unvollendung zeigt das fragmentarische Zaumzeug am Kopfe des sonst ungesattelten und ungezäumten Pferdes.

Wahrscheinlich ist es das „Ross", welches Adriaen in dem Briefe vom 25. August 1626 als Geschenk seinerseits an Wallenstein erwähnt.

Die Briefstelle macht den Eindruck, als habe Wallenstein es in der Werkstatt Adriaens gesehen und den Wunsch es zu besitzen geäussert. Denn Wallenstein war ein Pferdefreund, der im Prager Palaste einen prachtvollen Stall hatte einrichten lassen, der mit seinen stählernen Raufen, marmornen Krippen, lebensgross gemalten Porträts jedes Pferdes einst das Entzücken eines reisenden Engländers hervorgerufen hatte.

Den einstigen Besitzer der beiden anderen Werke kennen wir nicht. Das eine ist eine allegorische Gruppe*): eine nackte Frau, die mit einem Stabe einen am Boden liegenden Mann, auf dessen ausgespreizten Unterschenkeln sie steht, vollends niederstösst, während der unterliegende die Wucht des Stosses mit seiner Rechten aufzuhalten sucht. Das andere zeigt Herkules, Nessus und Dejanira.**) Herkules zerrt den sich bäumenden Centaur an den Haaren, der die ängstlich auf seinem Rücken sitzende Dejanira um den Leib gefasst hält. Zu Füssen des Heros mit der Keule sitzt wieder ein Hund.

Das häufige Vorkommen solcher Darstellungen in damaliger Zeit braucht kaum erwähnt zu werden. Adriaen hatte schon für Rudolf II. einen Herkules, Nessus und Dejanira geliefert, und im Grunde genommen ist die Bronze aus der ehemaligen Sammlung Seillière und sein Simson und der Philister aus ganz ähnlichem Gedankengange hervorgegangen.

---

*) Höhe 1,50 m. Böttiger Pl. VI, B. No. (20).
**) Höhe 1,28 m. Böttiger Pl. VI, A. No. (21).

Damit wäre das arbeitsreiche Werk des Meisters erschöpft.[72])

Von der vagen Hypothese Ilgs, dass der auf dem gestochenen Bildnis Adriaens im Hintergrunde angegebene Dianabrunnen eine und noch dazu eine der hervorragendsten Leistungen desselben gewesen ist, wollen wir absehen.

Auch mit der Konstatierung, dass die Göttin der Malerei in seiner Hand, die an die Eva auf der Arensburg erinnert, vielleicht ein Werk von ihm ist, müssen wir uns begnügen.

Ein in Drottningholm befindlicher Herkules*) endlich kann nicht für ihn in Anspruch genommen werden. Es ist eine nur wenig veränderte Kopie des Augsburger Herkules. Anstatt der Fackel schwingt er eine Keule, anstatt sieben hat der Drache einen Kopf und steht nicht vor Herkules, sondern neben ihm. Nach Dobrowsky[73]) soll es derselbe sein, „der ehedem im Waldsteinschen Garten auf der Kleinseite stand, wie es ein Schwede, der 1688 alle merkwürdigen Gebäude und Kunstsachen in Prag besah, bezeuget". Zweifelweckend ist, dass diese Figur 1688 in Prag war, während die übrigen Bronzen doch schon 40 Jahre vorher nach Schweden kamen.

Nach der Tradition und schriftlichen Aufzeichnungen soll nun dieser Herkules das „grosse Bild von Metall" sein, welches nach dem schon erwähnten Inventar von 1634 „in mitten einer ganz von Metall von unten bis hinauf gegossenen, grossen Schale unterhalb des Röhrkastens" gestanden hat, also vielleicht direkt vor der Gartenhalle, wo jetzt noch ein Wasserbecken ist.

Diese Schale befindet sich jetzt in Schloss Dux in Böhmen und trägt ausser dem Friedländischen Wappen die Inschrift:

1630
ALBERTVS D. G. DUX MEGAPOL
FRIEDL ET SAGA. PRINC. VAND
und:
Benedikt Wurzelbauer zu Nürnberg goss mich.

Einige Bronzevasen mit dem Wappen Wallensteins in Drottningholm kommen nun nach Böttiger dem Stil Wurzelbauers nahe. Mög-

---

*) Höhe 2,50 m. Abb. Böttiger Pl. II, A. Beschr. Verz. No. (2).

lich also ist es, dass der Meister des Nürnberger Tugendbrunnens als Nachfolger Adriaens für Wallenstein beschäftigt war und auch den Herkules geschaffen hat.

Unsere Kenntnis von der Art Wurzelbauers ist noch zu gering, als dass wir schon jetzt irgend ein Werk ihm ohne weiteres ab- oder zusprechen könnten.[74])

Der schon mehrfach erwähnte Brief, den Adriaen mit altersschwacher Hand am 25. August 1626 an Wallenstein schrieb, giebt uns aber noch einen kleinen Einblick in die persönlichen Verhältnisse des Künstlers. Bei der Kargheit der Nachrichten in dieser Beziehung verdient folgendes erwähnt zu werden.

Er schreibt, dass er auf Anordnung der Obrigkeit von oben, also von der Burg, hat ausziehen müssen, und jetzt auf der Kleinseite wohnt und dass er sich in Ungelegenheiten und Schulden gebracht hat und Not leiden muss wegen der Arbeit.

Letzteres ist nicht recht verständlich bei den vielen, grossen Aufträgen, die Adriaen Zeit seines Lebens hatte und bei den nachweislich hohen Summen, die er für seine Arbeiten forderte und erhielt. Dabei verlangte er bei jeder Bestellung schleunigst Anzahlungen und fast in jedem Briefe, den er an irgend einen seiner vielen Gönner richtete, berührte er die Geldfrage mit erstaunlicher, ja belustigender Geschicklichkeit.

Und dieses Jammern über Notlage und Schuldenlast will auch gar nicht mit dem Vermögen stimmen, das er bald nach diesem Klagebriefe hinterliess.

Denn schon im folgenden Jahre 1627 ist er und zwar eine ganze Zeit vor dem 31. Mai in Prag gestorben. An diesem Tage quittiert nämlich Wouter Hulshout, Weinkaufmann im Haag, über 2750 fl., die er im Namen der Erben des Adriaen von einem Prager Kaufmann, namens Hans de Witt, in Empfang nimmt.*) Von dem Verstorbenen hatte Jan Müller, jedenfalls der diesem verwandte Kupfer-

*) Bredius, Oud Holland V, (1887) S. 60.

stecher, das Geld, vielleicht nur einen Teil der gesamten Hinterlassenschaft, erhalten und es dem genannten Hans de Witt, der gerade damals eine Geschäftsreise nach Amsterdam unternommen haben mag, für die im Haag noch lebenden Erben Adriaens übergeben.

Der Neptun von 1625 aus dem Wallensteinschen Schlossparke aber ist demnach nicht nur das späteste bisher bekannte Werk, sondern sein letztes überhaupt.

VIII

Schluss

Wir haben weder an der Bahre des Adriaen de Vries gestanden, noch an seiner Wiege.

Dass gleich den letzten Monaten seines Lebens auch seine Jugend heute in tiefem Dunkel liegt, ist besonders bedauerlich, weil so ein Einblick in seine künstlerische Entwicklung uns verschlossen ist. Denn sein frühestes bekanntes Werk, der Merkur und die Psyche vom Jahre 1593, ist das Werk eines fertigen Künstlers. Nach diesem und den nicht viel späteren Augsburger Brunnen giebt es bei ihm so gut wie kein Aufsteigen mehr, nur ein Sichgleichbleiben, schliesslich ein Absteigen, ein Versagen der Phantasie, ein Nachlassen in der Durcharbeitung und in der Sorgfalt der äusseren Ausführung seiner Werke.

Das Ansehen, das er als Künstler in Deutschland infolge der allgemeinen Geschmacksrichtung und auch wegen des Mangels an leistungsfähigen einheimischen Bildhauern schnell errungen und behauptet hat, wirkte lähmend auf seine Kräfte. Es fehlte ihm der Ansporn zur Weiterarbeit an sich selbst. Glück und Gunst machten ihn zwar nicht träge, aber selbstgenügsam. Sein künstlerisches Gewissen war schwach genug, dass er sich bei seinen allegorisch-mythologischen Gruppen — um diese zunächst zu betrachten — damit begnügte, ein Thema, das einmal Gefallen gefunden hatte, fort und fort zu variieren. Allerdings besass er gerade darin ein bemerkens-

wertes Geschick, wie die Najaden am Augsburger Herkulesbrunnen, die Wächter am Stadthagener Grabmal, die Figuren am Fredriksborger Brunnen zeigen. Mit grosser Kunst ist da mit feinen Mitteln die naheliegende Gefahr der Eintönigkeit, die eine drei- oder viermal an derselben Komposition wiederkehrende Figur hervorruft, glücklich vermieden. Trotzdem aber erkennt man bei seinen Gruppen leicht das eine Schema heraus, nach dem sie alle gearbeitet sind. Ihre Wirkung beruht immer auf dem Kontrast, dass sich das Starke mit dem Zarten und Strenges sich mit Mildem paart. Ein gestählter Manneskörper und ein weicher Frauenleib, ein Mann in der Blüte der Jahre und ein noch nicht voll entwickelter Jüngling werden zusammengestellt; auch ein Sieger und ein Besiegter, immer ein ungleiches, gegensätzliches Paar. Auch die Vorliebe für Gegenstücke ist hier noch einmal hervorzuheben.

Die Gruppen sind auf einen rein äusserlichen Eindruck hin gearbeitet. Durch unruhige Bewegungen und auffallende Gruppierungen wird eine abwechslungsreiche Umrisslinie geschaffen. Kurz gesagt, es sind malerische Gruppen, lediglich Dekorationsstücke für Gärten und Paläste, die sich der Umgebung schmückend ein- und unterzuordnen, das Auge, wenn es gerade auf sie fiel, zu beschäftigen, Gefühl und Denkthätigkeit des Beschauers aber nicht weiter anzuregen hatten.

Wir würden die Gruppen malerisch nennen, auch wenn wir nicht wüssten, dass die beiden, die an der Spitze der langen gleichartigen Reihe stehen, plastische Uebersetzungen von Gemälden sind. Auch seine Reliefs sind wahrscheinlich alle nicht aus dem formlosen Thonklumpen durch den Odem des Gedankens und die Hand eines schöpferischen Künstlers zu plastischen Kunstgebilden geworden, sondern gezeichneten, gestochenen, gemalten Vorlagen anderer nachmodelliert, denen die Ueberfülle und der Schwulst ihres heute meist geheimnisvollen Inhalts zufällt. Ganz dem vorbildlichen Maler ist der Bildhauer in der Allegorie auf die Türkensiege Rudolfs II. unterlegen, die man am besten als plastisches Gemälde bezeichnet. Aber auch die Reliefs, in denen Adriaen die Gesetze der Plastik mehr berücksichtigt, haben infolge der schon gekennzeichneten Behandlung, der Herausarbeitung der Vordergrundfiguren und der allmählichen Ver-

flachung nach dem landschaftlichen Hintergrunde zu einen durchaus malerischen Charakter.

Dieses malerisch-dekorative Element in Adriaens Werken ist seiner Schule eigen, deren Richtung und Wesen hinlänglich bekannt ist. Giovanni da Bologna lässt seinen Merkur auf einem bronzenen Windhauch auffliegen, sein Schüler Adriaen de Vries giebt seinem bronzenen Herkules eine lohende Fackel in die Hand. Beides ist unplastisch gedacht, aber man wird darum die ganze Richtung nicht aus der Geschichte der Bildnerei streichen. Wir würden sonst schon bei der hellenistischen Kunst damit beginnen müssen, mit der die stilistische Entwicklung der Plastik vom Ende des XVI. Jahrhunderts bis zu Bernini überraschende Parallelen aufweist.

Auch die beiden Werke des Adriaen de Vries, die einen direkten Zusammenhang mit der antiken Bildnerei zeigen, knüpfen an jene Periode derselben an. Das vollendetste Beispiel einer antiken malerischen Gruppe, der Farnesische Stier, hat ihn zu mehreren Kopieen veranlasst. Der Laokoon der drei bekannten Künstler des Altertums aber war seinem Empfinden nicht malerisch genug. „Die reliefmäfsige Geschlossenheit" des antiken Vorbildes löste er in ein lebhaft bewegtes, allseitig interessierendes, schliesslich verwirrendes Linienspiel auf. Auch die Art, wie Adriaen die antike Figur des Knaben mit der Gans — ihr Künstler Boëthos aus Kalchedon gehört gleichfalls der hellenistischen Kunstperiode an — in seinen Putten am Herkules- und Neptunbrunnen in Augsburg und Fredriksborg umgearbeitet hat, ist bezeichnend für seine Kunst.

Dieses Streben nach einer Abrundung des plastischen Werkes nach allen Seiten hin hat ihn wohl auch bei seinen Brunnen zu einer Neuerung geführt. Sie besteht in der Wahl des dreieckigen Grundrisses gegenüber dem vierseitigen der Brunnen seiner Schule. Im übrigen aber wandelt Adriaen de Vries auch mit dieser Art seiner Werke ganz auf den Bahnen seines Lehrers, in Bezug auf den die Höhenrichtung betonenden, reichgegliederten und mit einer Hauptfigur gekrönten Aufbau, in Bezug auf die Wahl und Anordnung des figuralen und ornamentalen Schmuckes, in Bezug auf die Vereinigung von Bronze und Marmor. Tribolo hatte sie zuerst angewendet, nach ihm Ammanati mit einer Vorliebe für das erst-

genannte Material, bis in Giovanni da Bologna, dem Schöpfer des Neptunbrunnens in Bologna, der hervorragendste Vertreter jener Richtung der Fontänenskulptur in Italien erstand, die durch seine landsmännischen Schüler nach dem Norden verpflanzt wurde. Es ist nicht zu leugnen, dass die Neuerung Adriaens seinen Brunnen zu einer geschlosseneren, für jeden beliebigen Standpunkt des Beschauers günstigeren Wirkung verhalf.

Bei dem Stadthagener Grabmal, bei dem der Künstler im Grunde genommen mit ganz denselben Faktoren wie bei den Brunnen arbeitet, ist er wieder zu der Betonung von vier Ecken zurückgekehrt nach den geschilderten Bedingungen des Mausoleums mit gutem Grunde. Das Neue und Bedeutende ist hier die Erfindung, das was Ilg als Uebersetzung eines historischen Vorganges in eine stilistisch-monumentale Komposition gerühmt hat. Trotz der Auflösung einer zusammengehörigen Gruppe in dekorative Einzelglieder bilden Kern und Schmuckteile ein festes Ganze von prächtiger und grossartiger Wirkung.

Aufträge auf rein dekorative Arbeiten hat Adriaen leider selten erhalten; zwei davon, die beiden Tischfüsse Rudolfs II., sind nicht einmal zur Zeit der Betrachtung zugänglich. Allein das Bückeburger Taufbecken zeigt zur Genüge, auf welches Gebiet künstlerischen Schaffens Begabung und Erziehung ihn hinwies. Wie fein sind die Mafse des Beckens abgewogen, wie elegant und schwungvoll ist die Linienführung, wie reich und schön ist sein Schmuck! Es kann getrost in eine Linie mit den vielbewunderten Taufbecken der Gotik und Frührenaissance als Musterbeispiel eines Taufbeckens der Spätrenaissance gestellt werden, den Formen nach, wie den Ziermotiven, die den Geist seiner Zeit, auch den theologischen, wiederspiegeln.

Aber selbst in den Leistungen seiner Meisterjahre steckt immer etwas, was ihn in den Schulzusammenhang zurückwirft. In den meisten der bisher in dieser Schlussbetrachtung erwähnten Werke bleibt er Nachempfinder, der Schüler Giovannis da Bologna, der sich nicht nur an Werke seines Lehrers oft allzudeutlich anlehnt, der auch weiterhin aus dem allgemein in Anspruch genommenen Formenschatze Michelangelos schöpft. Der Beweise für diese Behauptung im einzelnen

bedarf es nicht. Die Beispiele sind zu augenfällig. Man denke an die Merkur- und Neptungestalten, an seinen Bacchus, an die Verwandtschaft des Pensiero mit dem einen Wächter am Stadthagener Grabmal, an die auffällige Hervorkehrung der Muskulatur seiner Körperformen u. s. w. Freilich hat er trotz aller Anlehnungen auch seine Besonderheiten. Seine Gestalten sind noch schlanker und bewegter als die seines Lehrers. Gewisse handschriftliche Eigentümlichkeiten, die ihn deutlich erkennen lassen, sind schon bei der Besprechung des Stettenschen Merkurs*) erwähnt worden; hinzuzufügen wäre noch, dass gewöhnlich ein Fuss oder irgend etwas Anderes die Plinthe seiner Bildwerke überragt. Weichheit und Schmiegsamkeit der Modellierung, namentlich auch in der Haar- und Faltenbehandlung, die auf die Anfertigung seiner Modelle in Wachs zurückzuführen ist, bezeichnet ein weiteres äusseres Merkmal seiner Bronzen.

Inneres Leben hat er ebensowenig wie Giovanni da Bologna seinen Gestalten zu geben gewusst. Sie reden mit Armen und Beinen. Ihr Gesichtsausdruck ist leer und stumpf. Seine Männer haben Athletenmuskeln und Athletengesten, aber keine geistige Kraft und Ueberlegenheit. Seine Weiber sind in ihrer Nacktheit ebensoweit von der Keuschheit der antiken Statuen, wie von der Sinnlichkeit der Frauen des Rubens entfernt; es sind blosse Körper, glatt und kalt, Fleisch ohne Blut. Kein Wunder also ist es, wenn Adriaen mit der Figur Christi, dem nur Innerlichkeit glaubhafte Gestalt verleihen kann, gescheitert ist. Die geringste Spur theatralischer Affektiertheit, die wir bei einem olympischen Gotte noch mit in Kauf nehmen, verdirbt uns die Heilandsgestalt. Alle drei Mal, wo er ihn nicht im kleinen, gewissermaſsen nur dekorativ verwendet wie bei dem Taufbecken, sondern selbständig auftreten lässt, ist er trotz vieler Schönheiten im einzelnen im ganzen verfehlt. Der Stadthagener Christus ist pathetisch, der Rothsürbener trotz des schmerzensreichen Zuges im Antlitz graziös posierend, der in der Galerie Liechtenstein sentimental. Ilgs Vergleich des letztgenannten mit Dürers Heiland am Stein auf dem Titelblatte der kleinen Passion, der in seinem männlich-tiefen Schmerz, mit der markigen Kraft und

---

*) S. 30.

Glaubensinnigkeit eines Lutherliedes uns ergreift, können wir nicht gelten lassen.

Insofern ist also Adriaen de Vries wirklich keine Künstlerindividualität, sondern nur ein Typus für das Kunstschaffen seiner Zeit, wie Böttiger am Schlusse seiner Abhandlung geschrieben hat. Nur da, wo der Künstler direkt vor die Natur gestellt war, wo er nicht bequem mit Vorhandenem wirtschaften konnte, im Bildnis, hat er in der That Bedeutendes, Originales geleistet. Er bestätigt damit aufs neue eine Erfahrung, die schon oft bei Manieristen, Bildhauern und Malern, gemacht worden ist. Seine Porträts von Christian II., Rudolf II. und die Reiterstatuette von Herzog Heinrich Julius von Braunschweig sind Meisterwerke. Man vergleiche die Büste Karls V. von Leone Leoni und die Rudolfs II. vom Jahre 1603:*) trocken, öde und hausbacken die eine, frisch, lebendig und geistvoll die andere. Viel glücklicher und harmonischer ist die völlig gleiche Aufgabe der Gestaltung des figuralen Postamentes bei der Büste Rudolfs gelöst. Mit verschwenderischer Fülle ist über den Prunkharnisch ein Reichtum an reizvollen Ornamenten ausgebreitet, dessen Bedeutung aber gegen die Charakteristik des Kopfes zurücktritt. Dass diese malerisch-dekorativen Zuthaten nur Zuthaten sind, zeigt, dass er mit dem einfacheren Porträt Rudolfs vom Jahre 1607 dieselbe starke Wirkung erzielt. Gleiches Lob verdient auch die Büste des sächsischen Fürsten und das Reiterbildnis des Braunschweigers, an dem man noch Adriaens Kunst im Pferdeporträt bewundern kann. Auf Adriaens Bildnisse trifft das zu, was Bode von der Porträtplastik der Spätrenaissance und des Barock sagt, dass sie neben der malerisch-dekorativen Auffassung auch eine sehr eigenartige und reizvolle Wiedergabe der Individualität auszubilden verstanden hat.

Adriaens Kunst war eine modische, eine höfische Kunst. Das erklärt, wie er in einem fremden Lande reichliche Beschäftigung und Anklang Zeit seines Lebens finden konnte. Nicht ohne Grund ist sein Wirken nach seinen Gönnern eingeteilt worden, von denen immer einer den anderen ablöste. Kunstliebende Fürsten waren in der Hauptsache seine Auftraggeber, und in deren auf das Prunkvolle

*) Klassischer Skulpturenschatz Taf. 245 und 263.

und Dekorative gerichteten Geschmacke war das, was Adriaen an stattlichen und kostbaren Werken schuf. Im Sinne des deutschen Volkes aber war es nicht. Das Volk verstand nichts von seinem Herkules in Augsburg und machte sich deshalb seinen eigenen Vers daraus:

Gleichwie das siebenköpfig Tier unter Herkules nun lieget,
So hat das teutsche Volk seine Feind herzhaft besieget.

An das deutsche Volk und seine Feinde aber hat der Künstler schwerlich gedacht.

Und so blieb das Kunstschaffen aller der Bildhauer der Wende des XVI. Jahrhunderts, die ihrer Herkunft nach Niederländer, ihrer Schulung und man kann wohl sagen ihrem durch diese gebildeten Wesen nach Italiener und nur ihrem Wirkungskreise nach Deutsche waren, Hubert und Heinrich Gerhard, Alexander Colin, Peter Candid, Adriaen de Vries, nur eine Episode in der Geschichte der deutschen Plastik.

IX

Verzeichnis von Werken des Adriaen de Vries

Dieser erstmalige Versuch einer Zusammenstellung von Arbeiten des Adriaen de Vries macht natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit; ganz besonders gilt dies auch von den Zeichnungen. Aufgenommen sind nur solche Werke, die als eigenhändig infolge der Bezeichnung oder urkundlicher und anderer Nachrichten völlig oder doch ziemlich gesichert sind. Werke, auf die nur unbestimmte Vermutungen oder Notizen hinweisen, sind nur im Buche selbst berücksichtigt. Der Verweis auf die betreffende Seite des Buches, wo eine genaue Beschreibung u. s. w. jedes Werkes gegeben ist, macht letztere hier überflüssig.

Abkürzungen: sign.—signiert, dat.—datiert.

A. **Bronzen**

(Um 1588) No. 1. (Zur Zeit nicht nachweisbar).
„Zwei Engel“ (für das Grabdenkmal des Michael Peterle von Annaberg in Prag) . . . . S. 5

(1593) No. 2. Paris, Louvre.
Merkur und Psyche. . . . . S. 36

(Um 1593) No. 3. Stockholm, Nationalmuseum.
Psyche von 3 Amoren getragen. . . . . S. 36

(1599) No. 4. Augsburg, Maximilianstrasse.
Merkurbrunnen. (Die Bronzeteile bestehen aus einer Gruppe: Merkur und Amor, 4 Adler-, 2 Löwen-, 2 Hundsköpfen und 2 Medusenhäuptern.) . . . . . S. 19

(1602) No. 5. Augsburg, Maximilianstrasse.
Herkulesbrunnen. (Die Bronzeteile bestehen aus einer Gruppe: Herkules mit der Hydra, 3 Najaden mit Muscheln unter den Füssen, 3 Tritonenbüsten, 3 Putten mit Schwänen, 3 Relieftafeln.) Sign. und dat. . S. 22

(Um 1602) No. 6. Augsburg, Maximilians-Museum.
Triton mit Muschel. . . . . S. 31

(Zwischen 1602 u. 1610) No. 7. (Zur Zeit nicht nachweisbar.)
Tischfuss: „Frau mit einem Löwen“ . . . S. 41

„ No. 8. (Zur Zeit nicht nachweisbar, zuletzt in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel.)

„ Tischfuss: Ganymed mit Adler . . . . S. 41

(Vor 1602) No. 9. Braunschweig, Herzogl. Museum.
Reiterstatuette: Herzog Heinrich Julius von Braunschweig.
Sign. . . . . S. 58

(1603) No. 10. Wien, Kunsthist. Hofmuseum.
Büste Rudolfs II.
Sign. und dat. . . . . S. 42

(1603) No. 11. Dresden, Albertinum.
Büste Christians II, Kurfürsten von Sachsen.
Sign. und dat. . . . . S. 45

(Um 1603) No. 12. (Zur Zeit nicht nachweisbar).
Herkules, Nessus und Dejanira . . . . S. 45

(1604) No. 13. Rothsürben i. Schl., Kath. Kirche.
Christus an der Prangersäule.
Sign. und dat. . . . . S. 60

(1607) No. 14. Wien, Kunsthist Hofmuseum.
Büste Rudolfs II.
Sign. und dat. . . . . S. 44

(1607) No. 15. Drottningholm, Schlosspark.
Pferdestatuette.
Sign. und dat. . . . . S. 53

(1607) No. 16. Wien, Galerie Liechtenstein.
Christus als Schmerzensmann.
Sign. und dat. 61

(1609) No. 17. London, South Kensington Museum.
Brustbild Rudolfs II. (Relief).
Sign. und dat. 50

(1609) No. 18. Windsor, Schloss.
Allegorie auf die Kunstpflege Rudolfs II. (Relief).
Sign. und dat. . . . . S. 48

(Um 1609) No. 19. Wien, Kunsthist. Hofmuseum.
Allegorie auf die Kriege Rudolfs II. in Ungarn (Relief).
Sign. . . . . S. 47

(Um 1609) No. 20. (Nur in einem Stich von Egidius Sadeler nachweisbar.)
Rudolf II. zu Pferde (Relief oder Statuette?). S. 51

(1610) No. 21. Prag, Rudolphinum (Kunstgewerbe-Museum).
Pferdestatuette.
Sign. und dat. . . . . S. 53

(1610) No. 22. (Zur Zeit nicht nachweisbar, bis 1890 in der Sammlung F. u. R. Seillière in Paris.)
Allegorische Gruppe: Tugend und Laster.
Sign. und dat. . . . . S. 54

(Um 1611) No. 23. Schönbrunn, Schloss.
Herkules mit dem nemeischen Löwen . . S. 56

(Um 1611) No. 24. Schönbrunn, Schloss.
Herkules mit dem Hesperiden-Drachen. . S. 56

(1612) No. 25. Edinburg, Nationalgalerie.
Simson und der Philister.
Sign. und dat. . . . . S. 54

(1614) No. 26. Breslau, Dom.
Martyrium des hlg. Vincenz (Relief).
Sign. und dat. . . . . S. 62

(1614) No. 27. Gotha, Herzogl. Museum.
Kopie des Farnesischen Stieres.
Sign. und dat. . . . . S. 61

(1615) No. 28. Bückeburg, Stadtkirche.
Taufbecken.
Sign. und dat. . . . . S. 64

(Zwischen 1615 u. 1617) No. 29. (Zur Zeit nicht nachweisbar.)
„Faun mit Venus und Spiegel." . . . . . S. 63

(1617-1623) No. 30. Drottningholm, Schlosspark; Heleneborg, Gripsholm.
Neptunbrunnen für Schloss Fredriksborg. (Die Bronzeteile bestehen aus Neptun (1617) 3 Genien (Ruhm, Friede, Handel) mit je einem Löwen, 3 Göttinnen auf Delphinen, 3 stehenden Flussgöttern mit Wasserurnen, 3 Putten (1 verloren gegangen), 3 Tritonen mit Muscheln, ornamentalem Fruchtwerk (verloren gegangen).
Sig. und dat. . . . . S. 75

(1618-1620) No. 31. Stadthagen, Mausoleum an der Martinikirche.
Grabdenkmal für den Fürsten Ernst von Schaumburg. (Die Bronzeteile bestehen aus dem auferstehenden Christus (1619), 4 Grabeswächtern (1618, 1619 und 1620) 4 Engeln, 4 Löwen und 6 Reliefs: Brustbild des Fürsten Ernst, Schaumburger Wappen und 4 allegorischen Darstellungen.)
Sign. und dat. . . . . S. 70

(1621) No. 32. Bückeburg, Schlosspark.
Raub der Proserpina.
Sign. und dat. . . . . S. 72

(1621) No. 33. Bückeburg, Schlosspark.
Diana und Actäon.
Sign. und dat. . . . . S. 72

(Zwischen 1618 u. 1622) No. 34 u. 35. Arensburg bei Bückeburg.
Adam und Eva. (?) . . . . S. 73

(1622) No. 36. Drottningholm, Schlosspark.
Pferd mit Schlange.
Sign. und dat. . . . . S. 88

(1622) No. 37. Drottningholm, Schlosspark.
Allegorische Gruppe: Frau mit einem am Boden liegenden Manne kämpfend.
Sign. und dat. . . . . S. 89

(1622) No. 38. Drottningholm, Schlosspark.
Herkules, Nessus und Dejanira.
Sign. und dat. . . . . S. 89

(1623) No. 39. Drottningholm, Schlosspark.
Laokoon.
Sign. und dat. . . . . S. 87

(1624) No. 40. Drottningholm, Schlosspark.
Bacchus und Satyrknabe.
Sign. und dat. . . . . S. 85

(1624) No. 41. Drottningholm, Schlosspark.
Adonis und Venus.
Sign. und dat. . . . . S. 84

(Zwischen 1624u.1625) No. 42. Drottningholm, Schlosspark.
Apollo.
(Signatur zur Zeit vermauert.) . . . . S. 85

(1624-1627) No. 43. Drottningholm, Schlosspark.
Neptunbrunnen für Wallenstein in Prag. (Die Bronzeteile bestehen aus Neptun mit Dreizack und Hund (1627), 2 sitzenden männlichen (1624 und 1625) und 2 weiblichen Flussgöttern (1625), 4 Enten-, 4 Ross-, 2 Löwen- und 2 Greifenköpfen (die ornamentalen Teile nicht mehr erhalten).
Sign. und dat. . . . . S. 87

(1625) No. 44. Drottningholm, Schlosspark.
Zwei Ringer.
Sign. und dat. . . . . S. 85

B. **Wachsbossierungen**

Sämtlich nur in Stichen Jan Müllers nachweisbar

C. **Zeichnungen**

Anmerkungen

[1]) Füssli, Allgemeines Künstlerlexikon (Zürich 1763) S. 599. Suppl. I. S. 293; Suppl. III. S. 211. — Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon (München 1851) XXI. S. 10. — Müller-Seubert, Die Künstler aller Zeiten und Völker (Stuttgart 1864) S. 818. — Der erstrebten, wenn auch gewiss nicht erreichten Vollständigkeit wegen seien noch angeführt: F. J. Lipowsky, Bayerisches Künstlerlexicon (München 1810) II, 155; Dlabacz, Allgemeines historisches Künstlerlexicon von Böhmen (Prag 1815) I. Sp. 429 u. III. Sp. 312; Immerzeel, De levens en werken der Hollands. en Vlaam. Kunstschilders (Amsterdam 1843) III, 210. — Von biographischen Werken seien genannt: A. J. van der Aa, Biographisch Wordenboek der Neederlanden (Harlem 1874) XIX, 431; Allgemeine deutsche Biographie (Leipzig 1896) 40, S. 407. Hier hat H. A. Lier wenigenstens die neuere einschlägige Litteratur berücksichtigt, ebenso [Josef] Sv [átek] in dem neuen tschechischen Konversationslexikon; Ottův slovnik naučný IX 711 ff., während dies bei den bezüglichen Artikeln in den deutschen Conversationslexicis nicht der Fall ist.

[2]) Springer, Grundzüge der Kunstgeschichte (Leipzig 1896) IV, 161. — Alwin Schultz, Allgemeine Geschichte der bildenden Künste III (Berlin 1895) S. 234. — Ebe, Die Spätrenaissance (Berlin 1886) I, 408. — Lübke, Geschichte der Plastik 3. Aufl. (Leipzig 1880) S. 871.

[3]) Die letzten Forschungsergebnisse über den Maler A. de Vries findet man am besten zusammengestellt bei Frimmel „Kleine Galeriestudien“ N. F. II. (Wien 1895) „Von den Niederländern in der kaiserlichen Gemäldesammlung in Wien“, S. 90 ff., wo auch die Litteratur S. 91, Anm. 1 ziemlich vollständig angegeben ist. Hinzuzufügen wäre u. a. G. Goyau, Le vieux Bordeaux à la bibliothèque impériale de Vienne in: Mélanges d'archéologie et d'histoire XIV année (Paris 1894) S. 475, wo gleichfalls von einem peintre Adrien de Vries in den Jahren 1626 und 1627 die Rede ist; ferner Bulletin de l'Académie royale de Belgique 3 série t. VII; siehe auch: „Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich“ (hrgb. von Adolf Berger im Jahrbuch der Kunsth. Samlg. des A. H. Kaiserhauses (Wien 1883) I. 2. Th. No. 495 (S. CXXIX), wo zwei Bilder, No. 89 (fol 177') und und 94 (fol. 178'), 2 Porträts, bezeichnet sind: „Original vom de Vries“. Drei ebenda angeführte Werke unseres Bildhauers (No. 123—125 fol. 447') tragen die Bezeichnung „Von dem de Fries Original“. Die verschiedenartige Schreibweise des Namens ist sicher kein Zufall.

[4]) Ob die beiden de Vries in einem verwandtschaftlichen Verhältnis zu einander standen, der eine vielleicht der Vater des anderen war, wie ausser anderen von Kramm a. a. O. vermutet worden ist, bleibe dahingestellt.

[5]) Wen Baldinucci (Notizie de' professori del disegno (Milano 1811) V, 315) meint, wenn er am Schluss der Lebensbeschreibung des Hans von Aachen sagt, dass zur Zeit dieses Künstlers in Prag ausser Pieter Stivens und Egidius Sadeler auch „Adrian de Uries nato nell Haya in Olanda Pittore ed Intagliatore di Pitture celebre" blühte, ob etwa gar noch einen vierten A. de Vries, weiss ich nicht. Falls er unseren Adriaen de Vries im Sinne hat, der lange Zeit Hofbildhauer Rudolfs II. in Prag war, und von dem wir bis jetzt ausschliesslich bildnerische Werke kennen, und diesen nur einen Maler und Stecher nennt, so ist wohl nicht nötig mit ihm zu rechten.

[6]) Zu dieser Anmerkung Ilgs ist zu bemerken, dass in Drugulin, Allgemeiner Porträtkatalog (Leipzig 1860) bei No. 22218 steht: „Vries, Adrian de, Maler, Radierer Halbfigur Kl. Fol. S. Frisius mit Hondius Adresse," vom Bildhauer also gar nicht die Rede ist.

[7]) Vollständig lauten die Titel der beiden Ausgaben: Theatrum honoris, in quo nostri Apelles saeculi, seu pictorum. qui patrum nostrorum memoria vixerunt celebrium praecipue quos belgicum tulit verae et ad vivum expressae imagines in aes incisae exhibentur 3 partes. Amstelod. I. Janssonius 1618. Kl. fol. und: Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae inferioris effigies P. I [—III] Hagae Com. ex officina Henr. Hondii [1610?] Cum priv. Kl. fol. Siehe J. F. van Someren, Beschrijvende Catalogus van gegraveerde Portretten van Nederlanders (Amsterdam 1888) I, 197.

[8]) H. Hymans, Le Livre des peintres de Carel van Mander (Paris 1883) I Introduktion S. 12: „il n'existe vraiement d'édition illustrée de van Mander que celle de Jongh datée de 1764."

[9]) Es ist in Oel auf Holz gemalt, 24 : 18,5 cm gross. Eine phothographische Aufnahme wurde mir vom Besitzer bereitwilligst gestattet. Das Bild war auf der Schwäbischen Kreis-Industrie-Gewerbe- und Kunsthistorischen Ausstellung 1886 öffentlich zu sehen. Offizieller Katalog (Augsburg 1886) S. 260. No. 187.

[10]) Ilg behauptet, Frisius sei der Stecher des Bildnisses. Unter dem Bilde in der van Mander-Ausgabe von Hymans II, 233 steht: d'après la gravure de Jean Muller; auf diesen weist auch der zweite Teil des Verses hin, dessen Dichter wahrscheinlich Hondius der Herausgeber ist; s. Kramm a. a. O. V, S. 1804 Ende. Immerzeel a. a. O. III, 210 bezeichnet Lampsonius als Dichter.

[11]) Die vielleicht pedantisch erscheinende Erörterung der Schreibweise des Namens ist der Einheitlichkeit wegen erwünscht, wenn man auch im 16. und 17. Jahrhundert keinen Wert auf sie gelegt hat. Bald findet man den Künstlernamen nämlich mit F, bald mit V geschrieben, ja Vischer schreibt sogar in einem Aufsatze (Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsgl. VIII, Berlin 1887, S. 206) „Fries" und „Vries" in bunter Abwechslung. Mit F schreiben ihn auch Ilg und Böttiger in den erwähnten Abhandlungen, nnd der Künstler würde diesen vielleicht beipflichten. Denn nur

zwei seiner mir bekannten Werke hat er mit „Vries“ signiert, den Herkulesbrunnen und eine Reiterstatuette in Braunschweig. Sonst nennt er sich „Fries“ auch in Aktenstücken und Briefen, die er gern italienisch abfasst. So ist er auch vielleicht von seinen Zeitgenossen geschrieben worden. Der Name „Vries“ ist aber ein noch heute in Holland so verbreiteter, dass ich diese Schreibweise gewählt habe.

[12]) Der Brief Max Fuggers an Herzog Albrecht V. von Bayern ist abgedruckt bei Stockbauer, Die Kunstbestrebungen am bayr. Hofe unter Herzog Albrecht V. Quellenschriften für Kunstgeschichte (Wien 1874) S. 96. — Max G. Zimmermann verzeichnet in seinem Buche: Die bildenden Künste am Hofe Herzog Albrechts V. von Bayern (Studien zur deutschen Kunstgeschichte V.), Strassburg 1895, S. 63, den Namen Hadrian auch nur als den eines Augsburger Goldschmiedes, der sich in der Kunstkorrespondenz des genannten Herzogs findet, ohne auf die ihm gewiss bekannte Hypothese Ilgs einzugehen, die von anderen angenommen worden ist.

[13]) Die im Turiner Archive aufbewahrte, Ilg unbekannt gebliebene Urkunde ist abgedruckt bei Bertolotti, Artisti belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVII e XVIII (Firenze 1880) S. 203. Hymans hat zuerst auf dieselbe aufmerksam gemacht. (Le Livre des peintres de Carel van Mander, Paris 1885) II, S. 232, Anm.

[14]) Nachforschungen in der Litteratur und briefliche Anfragen, auf die ich mich bei dem Suchen nach Arbeiten des Adriaen de Vries in Italien beschränken musste, hatten nur ein negatives Ergebnis. Eine Autorität, wie Direktor Vesme in Turin, teilte mir mit, dass auch nicht eine Spur auf ein Werk des Adriaen de Vries in Piemont hinführe. — Die Frage nach der Beteiligung des Künstlers an dem „Cavallo di Marmo“ im Königlichen Palaste in Turin wird erörtert bei Paroletti, Turin et ses curiosités (Turin 1819), S. 41 und Turin à la portée de l’étranger ou description des palais (Turin 1839), S. 9 in: Rivista contemporanea nazionale italiana vol. L anno XV (Torino 1867), S. 326 und Descrizione del Palazzo reale di Torino (Torino 1858).

[15]) Von den Stichen Jan Müllers trägt das erste Blatt mit dem Herkules allein (Bartsch, le p. gr. No. 87) die Bezeichnung: ADRIANVS DE VRIES HAGIEN. Caes. Mtis SCVLPTOR INVENTOR und Johannes Müller sculpsit. Das zweite (Bartsch, le p. gr. No. 86) hat folgenden Titel: „Fons ex marmore et aurichalco cum imaginibus Herculis et Charitum Aug. Vindel. in foro vinario opus stupendum Adrianus de Vries Hagien. Caes. Mts. sculptor huius fontis cum sculpturae tum architecturae inventor. Delineavit et observantiae artisque testimonium dedicavit II viris reliquisque rei publicae Augustanae senatoribus inclytis heroibus maximis viris Joannes ab Ach Caes. Mts. pictor cubic. Adriaen de Vries Hagien. inventor Joannes Mullerus sculpsit Ao. 1602.“ — Stiche des Brunnens von Wolfgang Kilian findet man verzeichnet bei Andresen, le p. gr. No. 5. Eine Folge von 3 Blättern in Gr. Fol.; Augustus-, Merkur- und Herkulesbrunnen. Lucas Kilian, der ältere und bedeutendere Bruder Wolfgangs, hat nur den ersteren, nicht aber den letzten gestochen, was Ilg I, 122 irrtümlich angiebt. Die Inschriften auf den Blättern des Merkur- und des Herkulesbrunnens bieten nichts von Interesse. Der Stich des Herkulesbrunnens ist in die Topographia Sueviae von Merian (Frankfurt a. M. 1643) S. 8 übernommen.

Die Jahreszahl in der Widmungsinschrift des Merkurbrunnens ist CDICCIV geschrieben, was Nagler (K. L. XXI, 11) 1594 gelesen hat, woraus Lübke (Gesch. der Plastik, Leipzig 1880, II, 871) den falschen Schluss zieht, dass der Brunnen vor 1594 entstanden ist. — Den Stecher Simon Grimm nennt Nagler Grimer, Ilg bald Grüner bald Griener. Die Abbildung der Brunnen enthält ein Sammelband Augsburger Ansichten unter dem Titel: Augusta Vindelicorum illiusque praecipua templa, portae, aedifcia et Cisternae . . . . a Simone Grimmio, Simonis filio. Sie sind nach Buff um 1670—1680 entstanden. — Von Schifflein existiert eine Folge von 3 Blättern in Gr. 8⁰. Augustus-, Merkur- und Herkulesbrunnen; — Da jetzt Photographieen auch von Details der Brunnen existieren, so seien die aus der Zeitschr. f. b. Kunst XVII (1882) in die Kunsthistor. Bilderbogen (Handausgabe No. 140) übernommenen Holzschnitte derselben und der des Herkulesbrunnens im „Kunsthandwerk" hrgb. von Bucher und Gnauth (Stuttgart 1874) Taf. 33, die nach nicht gerade sehr sorgfältigen Zeichnungen angefertigt sind, nur der Vollständigkeit wegen genannt. — Von älteren Abbildungen des Weinmarktes, d. h. der jetzigen mittleren Maximilianstrasse, also auch des Herkulesbrunnens, seien angeführt: Ein grösseres Oelbild 1659 von Em. Stenglein gemalt in der Sammlung des historischen Vereins von Schwaben und Neuburg, ein Prospekt von K. Remshart v. J. 1720, ein ebensolcher von Joh. Th. Kraus v. J. 1721, eine Zeichnung von Salomon Kleiner v. J. 1722 im Maximiliansmuseum in Augsburg, letztere mit dem Merkurbrunnen.

[16]) Die auf die Brunnen bezüglichen Notizen bei Lübke (Geschichte der Plastik, Leipzig 1880, II 871) und Ebe (Die Spätrenaissance, Berlin 1886, I 408) und anderswo sind falsch oder schief; ein Urteil, wie das von Sighart (Geschichte der bildenden Künste im Königreiche Bayern II. Abt., München 1866, S. 690), der die Brunnen wohl künstliche Arbeiten, aber gegen den edleren Kunstgeschmack verstossend nennt, erscheint nach der ganz verfehlten Beschreibung besonders töricht.

[17]) Rogge will Lübke berichtigen, indem er an Stelle der Hydra den Cerberus setzt. Er übersieht dabei, dass Herkules nicht, wie er beschreibt, eine Keule schwingt — das hat Müller in seinem Stich daraus gemacht, dem auch die Zahl der Köpfe des Tieres gleichgiltig war — sondern einen Feuerbrand. Ausserdem ist in dem mitgeteilten Vertrage ausdrücklich ein Herkules mit der Hydra bestellt.

[18]) Abgüsse der Najaden befinden sich im Augsburger Rathaus. Stetten a. a. O. II, 276 macht die Bemerkung, dass auf Veranlassung der Gesellschaft zur Beförderung der Künste Jacob Rauch 1781 die „drey Vriesischen Najaden" auf dem Springbrunnen beym Siegelhaus abgeformt u. s. w. hat, und dass diese Abgüsse in der Akademie aufgestellt worden sind. Ueber die Augsburger Kunstakademie siehe ausser Stetten, Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz i. J. 1781 VIII (Berlin-Stettin 1787) S. 133. — Von den Reliefs-Abgüsse von J. Kreyttmayr in München im Handel.

[19]) Rogge übersetzt die Stelle in der Rechnung v. J. 1602 „Gran fatigha nelle femina dachomodare di supra et di sotta alli Marmi" für seine Ansicht, dass die Najaden

Marmorfiguren seien, passend, aber falsch mit „die grosse Mühe bei den Frauengestalten sie von oben bis unten aus Marmor herzustellen". Es muss natürlich heissen, sie „oben und unten an den Marmor (nämlich der Brunnensäule) anzupassen" d. h. zu befestigen.

[20]) Die Notiz Brulliots a. a. O. I, No. 281, dass Adriaen de Vries mit einem Monogramm signierte kleine Kompositionen in Stein, Wachs und Biskuit, auch einige Gemälde, obgleich er nicht viel gemacht hat, gezeichnet habe, steht ganz in der Luft.

[21]) Nachrichten über Aspruck und seine Thätigkeit finden sich bei Stetten, Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte Augsburgs, bei Brulliot, Nagler (Die Monogrammisten) und im Allgemeinen Künstlerlexicon von Füssli (Zürich 1806). — Nagler (XXI, 10) bringt die ganz vage Behauptung, dass die 3 Basreliefs vom Goldschmied David Altenstetter wahrscheinlich nach Modellen von de Vries ausgeführt seien. — Die von Brulliot erwähnte Gruppe mit dem Monogramm  wollen Fortnum und neuerdings Robinson in einer 3 F. 2 Z. (engl.) hohen hellbraunen Bronze in Schloss Windsor wiedererkennen, welche diese Künstlersignatur trägt. (F, S. Robinson, The Queens treasures of art, Magazine of Art 1898. S. 319 mit Abb.) Dargestellt ist auf einer ovalen Plinthe ein weit ausschreitender nackter Mann, der in seinen Armen ein nacktes Weib mit einem Bogen in der Rechten in die Höhe hält, die mit der Linken nach oben zeigt. Von den vorgeschlagenen Titeln passt „Diana und Antäus" am besten. Robinson hält die Gruppe für den Teil einer Brunnenanlage, deren Becken irgendwo untergebracht ist. Den Autor kennt er nicht. Möglicherweise haben wir es hier mit einem Originalwerk Asprucks zu thun.

[22]) Man vergleiche für Krumpper dessen bronzene Gedenktafel für Georg Siegismund Lösch in der Pfarrkirche zu Hilgertshausen, in deren Zwickeln oben zwei den Kindern des Taufbeckens ganz ähnliche Engelchen angebracht sind. (Abgeb. und besprochen von Dr. K. Trautmann in der Monatsschrift d. hist. Vereins f. Oberbayern, V (München 1896) S. 111) und für Reichel die beiden Engel auf der Bronzeplatte des 1605 vollendeten sog. Kreuzaltars der S. Ulrichskirche in Augsburg (Abb. bei Kempf, Alt-Augsburg Taf. 86 c.)

[23]) Besitzerin ist Fräulein Ernestine von Stetten. Abgebildet ist die Figur in: Meisterwerke schwäb. Kunst a. d. Kunsthist. Abteilung der Schwäb. Kreisausstellung Augsburg 1886 (München 1886) Taf. IX, 1, beschrieben als „Werk des Adriaen de Vries" im Kataloge dieser Ausstellung u. No. 750. — Die auf derselben Tafel IX unter No. 2 abgeb. Gruppe: Herkules und Antäus, im Kataloge unter No. 752 mit dem Zusatz „Wahrscheinlich von Adriaen de Vries", zeigt auf den ersten Blick, dass lediglich der Wunsch, ein Werk des Künstlers zu besitzen der Vater des Gedankens bei dieser Taufe war.

[24]) In der angeführten Augsburger Ansichtssammlung von Simon Grimm, Augusta Vindelicorum illiusque praecipua . . . S. 48 mit der Unterschrift: „Structura turris aquaticae die neye Zeyl im Obern Wasserthurm." Die Figur steht inmitten

eines Reservoirs, in welches ein Rohr mit einem Delphinkopf am Ende Wasser einfliessen lässt.

[25]) Die Bemerkung Ebes (Die Spätrenaissance, (Berlin 1886) I, 245), dass Adriaen de Vries die Leitung bei der Einrichtung des Grabmals Kaiser Rudolfs II. im Prager Dom gehabt hat, die auf eine recht vorsichtige Bemerkung Schottkys (Prag, wie es war und ist, II, Prag 1832, S. 166) zurückgeht, ist berichtigt durch D. Schönherr, Alex Colin und seine Werke, in: Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses II. (Heidelberg 1890) S. 95—97. Das Denkmal, ursprünglich nur für Ferdinand I. und seine Gemahlin bestimmt, wurde 1564 in Angriff genommen, erfuhr dann auf Wunsch Rudolfs II. mannigfache Veränderungen, da es zugleich das Grabmal Maximilian II. bilden und der Erinnerung an die alten böhmischen Landesfürsten geweiht sein sollte. Von Anfang an ist die Thätigkeit Colins an demselben bezeugt, der sich auch zugleich mit der Angabe des Vollendungsjahres auf dem Denkmal selbst bezeichnet hat. — Der Urheber der Mutmassung, dass Adriaen de Vries mit der von dem Altstädter Rathause in Prag errichteten „Apollofontäne“ in Zusammenhang stehe, ist Semper (Ueber Monumentalbrunnen und Fontänen in Zeitschr. d. bayr. Kunstgew.-Vereins XL (München 1891) S. 53). Man kann über dieses ehedem vielbewunderte Kunstwerk jetzt leider nur nach einer älteren Abbildung und Beschreibung urteilen (F. B. Mikovec und K. W. Zap, Altertümer und Denkwürdigkeiten Böhmens (Prag 1865) II, 66 und 184), da der Brunnen im Jahre 1864 auseinandergenommen wurde und jetzt in Stücken und sehr beschädigt im Landesmuseum in Prag aufbewahrt wird. Er besteht aus rotem böhmischen Marmor. Eine Art Vase stand in der Mitte eines kastenförmigen Beckens, dessen Brüstung in 13 Felder geteilt war. Eines derselben trug einen Aufsatz in der Figur des Neptun endigend, der auf zwei ineinander verschlungenen Delphinen reitet. Der Kopf des einen liess das Wasser in das Becken fliessen, der des anderen gab es nach vorn zu ab. Die Wandungen des Beckens waren aussen mit den Zeichen des Tierkreises und allegorischen, weiblichen Gestalten geschmückt, der Aufsatz mit Wappen und der Statuette des hlg. Wenzel, das Mittelstück mit Ornamenten, Masken, Tritonen in Relief, sein Sockel mit 4 Götterfiguren. Der Name Apollofontäne ist wenig gerechtfertigt, da die Figur dieses Gottes nirgends hervortritt, auch schwerlich jemals die Stelle eines blechernen Doppeladlers eingenommen hat, der als spätere Zuthat die Vase bekrönte. Der Schöpfer dieses Wahrzeichens von Prag ist trotz archivalischer Nachforschungen noch nicht festgestellt. (Zum grossen Teil gütige Mitteilung des Herrn Custos F. A. Borovský in Prag.)

[26]) Einzelheiten über Rudolf II. und seine Sammlungen sind entnommen dem betreffenden Artikel von Stieve in der Allgem. deutschen Biographie Bd. 29 (Leipzig 1889) S. 493, dem Werke von Gindely, Rudolf II. und seine Zeit I u. II (Prag 1863/5), dem feuilletonistischen Aufsatze von Svátek, „Die Rudolfinische Kunstkammer in Prag“ in „Culturhistorische Bilder aus Böhmen“ (Wien 1879) S. 227, dem Abschnitte: „Kaiser Rudolf II. und die Prager Kunstkammer“ von Dr. H. Zimmermann in „Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn“ (Wien 1893) S. 210. — Obwohl über die Geschichte der Rudolfinischen Kunstkammer ein reiches Akten

material veröffentlicht ist (Chmel, die Handschriften d. K. K. Hofbibliothek in Wien I u. II. (Wien 1841) S. 1; M. A. Geffroy, Notices et extraits des manuscrits concernant l'histoire où la littérature de la France, qui sont conservés dans les bibliothèques ou archives de Suède, Danemark et Norwège (Paris 1855) S. 120; Dr. B. Dudik „Die Rudolphinische Kunst- und Raritätenkammer in Prag", in „Mitteilungen der K. K. Centralkommission z. Erforschung und Erh. der Baudenkmale XII (Wien 1867) S. XXXIII; Böttiger a. a. O. Bil. Lit. A—C. u. H—I. S. 43 ff.), obwohl ferner einzelne Beiträge zur Geschichte der Sammlung geliefert worden sind (z. B. Urlichs, Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolf II. in: Zeitschrift f. b. Kunst V (1870) S. 47; A. Venturi, Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolf II., im Repertorium für Kunstwissenschaft VIII (1883) S. 1.; Neuwirth, Rudolf II. als Dürersammler in Xenia Austriaca Abt. IV S. 187; A. von Perger, Studien zur Geschichte der Gemäldegalerie im Belvedere zu Wien, in den Berichten und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien VII (Wien 1864) steht eine zusamenfassende Darstellung ihres Werdens und Vergehens, ihrer kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung immer noch aus.

[27]) Alle Fragen, welche sich an die Ueberführung der Bronzen nach Schweden, ihre dortige Aufstellung u. s. w. knüpfen, sind in sorgfältigster und erschöpfendster Weise in dem Buche von Böttiger behandelt; siehe besonders Cap. I—III. In Bilagor Lit. E. (S. 54) ist ein chronologisch geordnetes Verzeichnis der jetzt in Schweden befindlichen Werke Adriaens gegeben.

[28]) Die Gruppe, Merkur und Psyche, kam 1850 schon das zweite Mal ins Louvre, diesmal aus St. Cloud, vorher aus Marly. Ludwig XIV. hatte sie geschenkt erhalten, nachdem Colbert und vorher ein Herr de Sablé sie besessen hatte. Dem Vater des letzteren hatte sie Königin Christine geschenkt (Böttiger, Bil. Lit. I. (S. 64 hinter No. 76). Nach Schweden war sie 1648 durch Königsmark entführt worden. Siehe die ausführliche Geschichte ihrer Wanderungen bei Ilg I. 119 nach Piganiol (Description de sculptures de moyen âge, de la renaissance et des temps modernes par Barbet de Jony, (Paris 1874 No. 69). Die zweite Gruppe, Psyche mit den 3 Amoren, meint Ilg wohl mit dem „Pendant, welches das Museum von Stockholm noch bewahren soll". Sie kam nach Böttiger, S. 35 u. Bil. Lit. E., S. 51 nach dem Testament des Hofmarschalls von Wahrendorff im Jahre 1863 ins Stockholmer Nationalmuseum. Vorher befand sie sich in Näsby am Mälar. Frühere Besitzer waren der Major N. P. Suther, in dessen Garten in Södermalm die Gruppe aufgestellt war, und der Baron Sparre. Im Besitz der Königin Christine erscheint sie 1652 als „une grande figure de bronze, qui est une femme et trois enfans a l'entour d'elle" mit dem für uns wichtigen Zusatze „de Prague" (Böttiger Bil. Lit. I. S. 63 No. 7).

[29]) Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien (Böhm. Leipa 1859) S. 41. Auf dem Buchtitel steht: aus urkundlichen Daten gesammelt und herausgegeben, aber der Adelsbrief, der allein in dieser Frage Klarheit schaffen könnte, war trotz meiner Bemühungen darum nicht aufzufinden. Herr Statthalterei-Archivar Köpl in Prag, der mich aufs bereitwilligste mit Auskünften unterstützte, misst der Notiz Schimons nur einen sehr problematischen Wert bei. „Wenn Schimon," schreibt er, „nur eine Jahres-

zahl allein angiebt (ohne Datum), heisst dies nichts weiter, als dass er den Namen mit dem Prädikat (mit einem solchen hat er mitunter auch eine blosse Ortsangabe verwechselt) in irgend einem Akte aus dem angegebenen Jahre oder in einem gedruckten Buche gelesen hat."

[30]) Nach den von Ilg (I, Urkundenanhang S. 143) abgedruckten Quittungen bekommt Adriaen das Hofgehalt für den ersten Monat, also Mai 1601, am 31. November 1605, für die beiden nächsten Monate am 14 April 1606, für das 3. Quartal des Jahres 1604 erst gar nach 8 Jahren u. s. w. — Auch die beiden Bronzen von 1593 waren nach Jahren immer noch nicht bezahlt. Denn sie müssen wir als die „gemachte Arbeit" ansehen, für welche nach einem kaiserlichen Befehle vom 15. Mai 1601 am den Reichspfennigmeister (Ilg I, 122) eintausend Thaler „nach gethaner Abraitung" zu zahlen sind, da von anderen Werken Adriaens für Rudolf II. vor 1601 nichts bekannt ist.

[31]) Abgedruckt bei Ilg I. Urkundenanhang No. 2. S. 143. Ob diese Rechnung, wie Ilg annimmt, gleichfalls aus dem Jahre 1607 stammt, ist zweifelhaft; denn noch am 18. Juli 1607 beträgt seine Forderung für gelieferte Arbeit, und um solche handelt es sich in der Rechnung nur, nicht mehr als 3100 Thlr. Die angeführten Werke aber hindern nicht die Versetzung des Schreibens in ein späteres Jahr. Dass Adriaen sich bei der Zusammenziehung der Summe um 100 Thlr. zu seinen Gunsten verrechnet hat, wollen wir ihm nicht als Schlechtigkeit auslegen.

[32]) Ilg hat sich daran, dass die beiden Arbeiten ausdrücklich als „Tischfüsse" angeführt werden, gar nicht gekehrt; er übersetzt „Frau mit Löwe" etc. Daher kommt er später darauf, eine Arbeit Adriaens, die zufällig eine weibliche Figur mit einem Löwen darstellt, aber gar nicht für Rudolf II. gefertigt ist, mit diesem Tischfusse in Verbindung zu bringen.

[33]) Ueber die Galeriebilder des jüngeren Teniers siehe Frimmel „Gemalte Galerien" 2. Aufl. (Berlin 1896) S. 9 ff. — Ueber das Brüsseler Bild: E. Fétis, Catalogue déscriptif et historique de Musée royale de Belgique V. Aufl. (Bruxelles 1882) S. 472. No: 466; Abb. Rosenberg, Teniers d. J. (Leipzig 1895) S. 51. — Das Madrider Gemälde ist abgebildet bei Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde (Leipzig 1894) S. 216/17. — Ueber das Wiener: Katalog 1892 No. 122b Abb. Phot. Löwy und Frimmel a. a. O. über die Münchener: Katatog 1871 No. 928 u. 929. Phot. von Hanfstängel und Abb. bei Rosenberg a. a. O. S. 54. Von den beiden Bildern zeigt das eine Ganymed von vorn, das andere von hinten.

[34]) Der Steinbock, der uns noch auf zwei im Auftrage Rudolfs II. entstandenen Reliefs des Adriaen begegnen wird, den wir auch auf Medaillen Rudolfs sehen und auf einem Jaspachatkruge von Paulus von Vianen, war Rudolfs Sternbild, wie es schon das des grossen Vorfahren aller römischer Kaiser deutscher Nation, des Kaisers Augustus, gewesen war. Rudolf liess ihn auch so darstellen, wie Kaiser Augustus, als einen Steinbockkörper, der in einem Fichschwanz endigt. Ist er doch auch so auf der berühmten Gemma Augustea, der Apotheose des Augustus, abgebildet, die Rudolf II. erworben hatte und die sich noch heute in den kaiserlichen Sammlungen

befindet; siehe H. Modern, Paulus von Vianen, Jahrbuch der Kunsthist. Sammlung. d. A. H. Kaiserhauses XV, 74.

35) Die Büste stand früher in der Kgl. Antikensammlung. Eine Bemerkung bei Erbstein „das Kgl. Grüne Gewölbe zu Dresden“ (Dresden 1884) S. 4. „Eine Büste des Kurfürsten Christian II. von Sachsen schenkte letzterem der Kaiser Rudolf II. 1607 zu Prag“ hatte mich zum Nachspüren veranlasst. Herr Direktor Prof. Dr. Treu gestattete mir s. Z. in entgegenkommendster Weise in der noch in der Umordnung und Aufstellung befindlichen Sammlung im Albertinum Umschau zu halten. Hierbei hatte ich das Glück, an der Büste die bis dahin unbekannte Künstlerbezeichnung zu entdecken. Zwei ganz ausgezeichnete Photographieen des Werkes verdanke ich Herrn Dr. Herrmann, Assistenten an der genannten Sammlung.

36) Die Entdeckung dieses Werkes verdanke ich gleichfalls einer litterarischen Notiz. In: C. Drury E. Fortnum, A descriptiv Catalogue of the Bronzes of Europeen origin in the South Kensington Museum (London 1876) steht in der ausgezeichneten Einleitung über Bronzebildwerke im allgemeinen auf S. CLXXIX: „In the Royal Collection at Windsor is a basrelief, the subjekt of which is Rudolph II. on horseback surrounded by the sister arts, Philosophy and embematical figures. It also is probably the work of Adrian Fries.“ Durch die gütige Vermittelung des Herrn Basil H. Soulsby, Bibliothekar am South Kensington Museum, und des kgl. Bibliothekars in Windsor schulde ich der Gnade I. M. der Königin von England, welche das Werk für mich anfzunehmen befahl, eine ausgezeichnete Photographie desselben. Es ist nicht nur wahrscheinlich ein Werk des Adriaen, wie Fortnum vermutete, sondern ganz sicher, zum Ueberfluss noch signiert und datiert. Inzwischen ist das Relief abgebildet worden von Robinson, The Royal Collections. Decorative Art at Windsor Castle: Historic Bronzes and marble busts in The Magazine of Art May to October 1897. S. 297 V. Robinson scheint es sich aber nicht angesehen zu haben, denn in den begleitenden Textworten spricht er immer noch von einem „wahrscheinlichen“ Werke des Adriaen de Vries.

37) Nach Ilg I, 124 überreichte Graf Franz von und zu Lodron Laterano, kaiserlicher Gesandter in Schweden, im Jahre 1806 der österreichischen Regierung ein Promemoria über mehrere Kunstgegenstände und Bilder, die er aus dem Nachlasse des letztverstorbenen Erben des Generals Königsmark in Stockholm 1804 vorläufig für sich erworben hatte und nun dem Kaiserlichen Antiken-Kabinett anbot, welches auf den Ankauf derselben auch bald einging. Waren die Kostbarkeiten doch grösstenteils auf die uns bekannte Weise in den Besitz Königsmarks gelangt. Als „monumenta domus Austriacae“ werden davon genannt die Büste Karls V. von Leoni, eine Büste der Königin Maria von Ungarn von Dubroeucq, die Büste Rudolfs II. von 1607 und das Basrelief von Adriaen, dessen Ankaufspreis 350 Thlr. betrug.

38) Quis sublimis equo fertur? cui nulla tulerunt
Secla parem. Virtus quem super astra feret.

Qui sine civili Romano cruore gubernat
Sceptra, sed hostili sanguine tingit humum.

Proximus a primo factis e stirpe Rudolfus
Qui vincit Turcas agmine posse decet.

Nes sublimis equo sic est, ut fertur in hostem
Et socios cives iure tuetur orans.

Naglers Meinung, dem Stiche liege ein Gemälde des Adriaen zu Grunde, ist schon von Ilg I, 140 zurückgewiesen worden; es steht nicht auf dem Stich „de Vries pinxit", wie Nagler angiebt. Warum Ilg aber es für selbstverständlich hält, dass der Stecher den Hintergrund hinzugefügt hat, ist nicht einzusehen.

[39]) Dieses Ilg gleichfalls unbekannt gebliebene Werk wird schon erwähnt bei Robinson, Catalogue of the special exhibition of works of art of the mediaeval renaissance and more recent periods . . . at the South Kensington Museum Iune 1862 (London 1863) S. 27 u. No. 453, dann bei Drury E. Fortnum, A. descriptive catalogue S. 116 (London 1876) u. Einleitung S. CXXX; auch Trautmann, Kunst- und Kunstgewerbe vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts (Nördlingen 1869) S. 183 wusste, dass sich dieses Werk in England befand. Zwei Photographieen der unveröffentlichten Bronze verdanke ich wiederum Herrn Basil H. Soulsby.

[40]) Nach Ilg I, 123 u. Urkundenanhang S. 144 übernahm der böhmische Landtag die Forderungen des Künstlers, soweit sie noch nach dem Jahre 1615 bestanden, wie aus dem gedruckten Landtagsartikel vom 16. Juni bis 30. Oktober 1615 hervorgeht.

[41]) Wenig würde damit passen, dass Keyssler (Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn . . . II. Aufl. S. 1223) die beiden Gruppen in Wien im Stadtpalais des Prinzen Eugen in der Himmelpfortgasse gesehen haben will. Wie dem aber auch sei, die erste Voraussetzung ist für uns die wichtigste, nämlich dass Mathias sie wirklich aus Prag nach Wien gebracht hat.

[42]) Die dunkelgrün patinierten Figuren sind nicht im ganzen gegossen; die Flügel des Drachen, die Löwenhaut, die Felsstücke unten sind angeschraubt bezw. angenietet. Letztere und der Fussboden der Plinthe sind punktiert, auf dem über die Scham geschlagenen Teile der Löwenhaut ist ein V T. (?) eingestempelt.

[43]) Quellenschriften für Kunstgeschichte N. F. VI. (Wien 1894) S. 54. Brief 19. v. 24. X./3. XI. 1610. Mit „possirer" bezeichnete man allerdings damals alle Bildhauer, welche Modelle für Bronzeguss herstellten. Ein Bild gehauen hat ja, soviel wir wissen, Adriaen niemals.

[44]) Nagler IX, 572 No. 77—79. Bartsch l. p. gr. No. 77—79. Im Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel (s. S. 7 Anm. 1) ist No. 58 fol. 441' vermerkt „ein Stückhl in Wax possiert, worin die rapta Sabinae in einem schwarz ebenen Ramen mit silbern zierraten und vergulden Engelsköpfen geziert hoch 1 Span 4 Finger, breit 1 Span 8 Finger. Von einem unbekannten Meister".

[45]) Nagler IX, 572 No. 80, Bartsch l. p. gr. No. 80 kommt mit zwei verschiedenen Distichen vor:

Ausonias dum victa fugit Cleopatra catenas
Se tumido necat angue volens invicta viderj.
und:
Prodiga luxuries rerum vetitique Hymenaei
Haec scelerum tandem praemia digna ferent.

Die Beischrift lautet: Adrianus de Vries invent. Joan Muller sculp. Dass Müller das Bett erst hinzugefügt hat, ist eine unbegründete Annahme Ilgs.

[46]) Nagler IX, 572 No. 85, Bartsch l. p. gr, No. 85,
Vers.: Queis natura dedit formam tinctosque capillos
Virtute hae tingunt mentem animumque suum
und dieselbe Beischrift wie bei No. 2.

[47]) Nagler IX, 572 No, 81, Bartsch l. p. gr. No. 81.
Vers.: Ut deus arciteneus . . . u. s. w.
In betreff des letzteren Blattes befindet sich Ilg in einem merkwürdigen Zwiespalt bei der Suche nach dem Original. Erst vermutet er eine Wachsbossierung im kaiserlichen Kabinette, und dann eine Bronze, die im Inventar des Wallensteinschen Besitzes in Prag erwähnt wird. Letztere ist erhalten, ähnlich, aber doch zu abweichend, so dass die erstere Annahme die richtigere ist.

[48]) Ilg schreibt noch folgende jetzt in Wien befindliche Bronzen dem Adriaen und insbesondere der Periode seiner Thätigkeit am Hofe Rudolfs II. zu:

1) Herkules besiegt den Centaur, (Abb. Ilg I. Taf. XII), eine Variante der bekannten Gruppe Giovannis da Bologna die mit Adriaen nichts zu thun hat.
2) Herkules mit der Keule auf der Achsel, dem Löwenfell und den Aepfeln der Hesperiden in der Hand (Abb. Ilg I, Taf. XIV), eine kleine Bronze von einer Ruhe in der Haltung, wie sie keine einzige Figur Adriaens zeigt.
3) Der Raub einer Sabinerin durch einen Römer (Abb. Ilg I, Taf. XIII) im Wiener Hofmuseum und in der Galerie Liechtenstein.
4) Ein Löwe, der ein zu Boden gestürztes Pferd zerreisst (Hofmuseum Saal XXIV a. No. 41 und 49), eine Tiergruppe, wie sie in unendlich grosser Zahl aus dem Atelier Giovannis da Bologna verkauft wurden.
5) Mars, Venus und Adonis (Hofmus. Saal XXIV., Vitrine III, No. 264), eine Variante der grossen jetzt im Hofe des bayrischen Nationalmuseums zu München befindlicheu Erzgruppe von Hubert Gerhard. Diese und die auf S. 45 erwähnte Gruppe Nessus, Dejanira und der Centaur sind zweifellos von einem Manne und zwar höchstwahrscheinlich von Hubert Gerhard selbst, mit dessen Figuren am Augustusbrunnen in Augsburg sie grosse Aehnlichkeit haben. Alle diese Taufen Ilgs auf Adriaen de Vries sind unberechtigt, s. S. 96.

[49]) Mehrere Photographieen des Werkes hat mir Direktor Prof. Dr. Meier-Braunschweig gütigst angefertigt. Ihm gebührt auch das Verdienst der Feststellung der dargestellten Persönlichkeit, auf die ich ihn nur hinweisen konnte, da mir das

ihm zu Gebote stehende Vergleichsmaterial, Münzen etc. fehlte. Er hat mit grösster Bereitwilligkeit meine Sache zu der seinen gemacht, wofür ihm nochmals aufrichtigst gedankt sei.

[50]) Eine ovale Medaille, wahrscheinlich von 1603, von Heinrich Rapport gefertigt, zeigt ein Kniestück des gealterten Herzogs in voller Rüstung. Porträtstiche existieren von Daniel Lindemeyer und Dom. Custos.

[51]) In: von Riegger, Archiv der Geschichte und Statistik insbesondere von Böhmen (Dresden 1793) II. S. 193 ist nach der Angabe des Hofstaates Rudolfs eine besondere Ordnung desselben insbesondere auch für die angegeben, welche in eigenen Geschäften vom Hof verreisen, ein Fall, der, wie ausdrücklich bemerkt wird, sich oftmals begiebt und zuträgt.

[52]) Bei dieser Gelegenheit möchte ich die Aufmerksamkeit auf eine 54 cm hohe Bronze: „Christus an der Prangersäule“ lenken, die, ehemals in der Sammlung August Riedinger im Augsburg, sich jetzt in Besitz des Geh. Rats Krupp in Essen befindet. (Abb. im Auktionskatalog Riedinger, Hugo Helbing, München 1864, No. 54.) Sie hat eine sehr grosse Aehnlichkeit mit dem Christustypus Adriaens und ist auch ein Teil einer Geisselungsgruppe. Denn zwei unbezeichnete Kupferstiche in der Manier Müllers (im Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau), deren Nachweis ich Herrn Prof. Dr. M. Semrau verdanke, geben diese Figur von zwei Seiten wieder, vier dazu gehörige aber, die beiden Kriegsknechte, auch wieder von je 2 Seiten. Den Stichen liegt also jedenfalls ein plastisches Vorbild zu Grunde.

[53]) Ilg (I. 133) giebt die beiden Bronzen No. 81 und 87 des beschreibenden Kataloges des Grünen Gewölbes zu Dresden von Grässe (1872) als Werke des Adriaen aus, allerdings ohne sie gesehen zu haben. Grässe folgt wohl nur der Angabe Rathgebers, Annalen der Baukunst und Bildnerei (Weissensee 1839) Fol. 118.

[54]) Ansichten des Kirchinnern und des Taufbeckens (vom Rücken gesehen) bei K. E. O. Fritsch, Denkmäler deutscher Renaissance I. (Berlin 1691), unter „Bückeburg“ und bei Rückwardt, Architekturteile und Details von Bauwerken des Mittelalters bis zur Neuzeit (Berlin 1894) Abt. A. Taf. 50. Nachdem meine Beschreibung des Taufbeckens, das ich an Ort und Stelle selbst eingehend studiert hatte, schon niedergeschrieben war, erschien eine andere mit Abbildung des Ganzen und einzelner Teile von Dr. G. Schönermark in: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Fürstentums Schaumburg-Lippe (Berlin 1897) S. 30 f. Ich habe trotzdem aus guten Gründen die meinige beibehalten.

[55]) Nach Ilg I. 134 ff. u. Urkundenanhang No. 3—8 quittiert schon am 9. Nov. 1613 ein Agent des Fürsten Ernst in Prag, Dr. iur. Joachim von Holtz, über 300 Thlr., die er zum Zwecke der Auszahlung für Adriaen de Vries von seinem Auftraggeber empfangen hatte. Holtz aber händigt als vorsichtiger Mann dem Künstler die Summe nicht sofort aus. Vries beklagt sich darüber am 7. Dezember desselben Jahres in einem längeren Briefe an den Fürsten. Das Schreiben, in einem schauderhaften Italienisch abgefasst, hat den Erfolg, dass Ernst 8 Tage darauf an Holtz die Weisung ergehen lässt, dem Künstler die 300 Thlr. zu zahlen, ihn aber gleichzeitig zum Fleiss

zu ermahnen und zur Arbeit anzuspornen. Es vergeht aber noch $1^1/_4$ Jahr, ehe die Arbeit in Bückeburg anlangt.

[56]) Ueber Nosseni (geb. 1544 zu Lugano, gest. 1620 zu Dresden) siehe: Dr. Jul. Schmidt, Beiträge zur Kunstgeschichte Sachsens im 16. Jahrhundert im Archiv für sächsische Geschichte XI (Leipzig 1873) S. 121 ff.

[57]) Chronologisch geordnet stellt sich die Litteratur über das Stadthagener Mausoleum, soweit ich sie ermitteln konnte, und soweit sie von Interesse ist, folgendermassen dar:

1) D. Eberhard David Hauber, Primitiae Schaumburgicae Fasc. I. (Guelfferbyti, 1728) bringt auf S. 79—92 eine lateinische Beschreibung des Mausoleums, dessen Errichtung von 1618—1620 gedauert haben soll. Auf S. 81 findet sich die Bemerkung: Artifice Adriano Fries, Hagiensi Batavo praecipuarum quoque arcis Buckenburgicae statuarum magistro, qui Dresdae eas fuderat. Letztere Behauptung wird von Ilg mit Recht bekämpft.
2) Johann Friedrich Gottfried Grupen (Oberprediger in Stadthagen), Beschreibung des hochgräfl. Schaumburgischen Mausolei zu Stadthagen (Stadthagen 1776) ist sehr genau und ausführlich. Einen Auszug bringt hieraus:
3) Anton Friedrich Büsching, Wöchentliche Nachrichten von neuen Landcharten V (1777, Berlin 1778), S. 70.
4) Ilg I, 130 ff. giebt die kurze Beschreibung von Büsching ergänzt durch einen Satz aus Grupen.
5) Haupt, Das Mausoleum des Fürsten Ernst von Schaumburg zu Stadthagen, Zeitschr. f. b. K. N. F. VII (Leipzig 1895), S. 8 mit sehr vielen Abbildungen, einem Grundriss, Aufriss, Querschnitt vom Gebäude, einer Gesamtansicht und Details vom Denkmal, alle nach Zeichnungen des Verfassers. In dieser von fachmännischer Hand geschriebenen Studie möge man alles Nähere über den Bau, seine Erhaltung u. s. w. nachlesen. Kleinere Irrtümer — Ernst ist, z. B., nicht von Rudolf II., sondern von Ferdinand in den Fürstenstand erhoben wurden u. s. w. — wird wohl jeder als Druckfehler erkennen.
6) Dr. G. Schoenermark, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Fürstenthums Schaumburg-Lippe (Berlin 1897) S. 72 bringt im wesentlichen einen Auszug aus Haupt, aber auch eine gute Abbildung des Denkmals nach einer photographischen Aufnahme.

[58]) Bei der Inschrift der zweiten Gruppe kann ich nicht für genau dieselben Worte einstehen, da schwer an dieselbe heranzukommen ist; ganz ähnlich bezeichnet ist sie auch, jedenfalls ist das Jahr dasselbe.

[59]) In dem Text zu den Lichtdrucken in K. E. O. Fritsch, Denkmäler deutscher Renaissance I (Berlin 1891) unter „Bückeburg" S. 20 wird unserem Adriaen auch der Schmuck des goldenen Saales im Schloss daselbst mit aller Bestimmtheit zugeschrieben. Doch wird ein Blick auf diese Figuren diese Behauptung als Irrtum erkennen lassen. Sie stützt sich auch allein auf die falsche Annahme, dass „seine

(Adriaens) Anwesenheit in Bückeburg gewissermassen urkundlich bestätigt wird durch das in der 1613 erbauten Kirche befindliche Taufbecken", das doch, wie wir wissen, Adriaen aus Prag geschickt hatte. Mit verblüffender Kühnheit wird a. a. O. weiter geschlossen: „Da nun einmal die Thätigkeit des Adriaen de Vries, der zugleich als Architekt gerühmt wird, in Bückeburg nachgewiesen ist, kann wenigstens die Vermutung gewagt werden, dass er auch an dem Entwurf und dem Bau der Kirche beteiligt gewesen ist." Es kann dies natürlich ebensowenig, wie er als Architekt gerühmt wird.

60) Ich kenne sie bis jetzt nur aus zwei Aquarellen von Herrn Prof. Dr. Haupt in Hannover, die dieser mir gütigst zur Beurteilung übersandt hatte.

61) Die Thätigkeit Adriaens für Christian IV. von Dänemark ist zum erstenmal erwähnt in: F. R. Fries, Samlinger til Dansk Bygnings- och Kunsthistorie (Sammlungen zur Dänischen Bau- und Kunstgeschichte) unter dem 17. Jhdt. (Kjobenhavn 1877). Nach Friis hat Böttiger a. a. O. die Geschichte des für Fredriksborg gefertigten Brunnens auf S. 10—16 so eingehend wie überhaupt möglich behandelt. Ich habe dieser ausgezeichneten, peinlich genauen und vorsichtigen, auf eigener Kenntnis der Originale beruhenden Darstellung nichts hinzuzufügen gehabt und bringe manchmal, ohne es besonders zu bemerken, nur eine Uebersetzung seiner Worte.

62) Johann Adam Berg, Kurtze und eigentliche Beschreibung des fürtrefflichen und weitberühmten Königlichen Hauses Friedrichsburg auf Seeland gelegen . . . (Kopenhagen 1646). — Det viidt berömte Friedrichsborgs Beskrivelse af H. T. Gerner (Manuscript der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen, Hist. Topogr. vol. 24). — Jens Laurisson Wolff, Encomion Regni Daniae . . . (Kopenhagen 1654). Die drei bezüglichen Stellen sind bei Böttiger a. a. O. Bil. Lit. D. S. 49 abgedruckt.

63) Die völlige Unkenntnis von dem Auftrage Christians IV. und der Umstand, dass die einzelnen Fredriksborger Brunnenfiguren zufällig auch nach Drottningholm kamen, wo schon so viele andere Arbeiten unseres Künstlers aus der Prager Kriegsbeute jetzt ihren Platz haben, waren natürlich Veranlassung zu mannigfachen Irrtümern bei Ilg, die im einzelnen zu berichtigen sich nicht verlohnt; siehe z. B. die jetzt ganz unnötigen Erörterungen über den Neptun von 1617 auf S. 136 u. 138.

64) Dudik berichtet in seinen Forschungen in Schweden für Mährens Geschichte (Brünn 1852) S. 301 ff nur von der Fama mit dem Löwen; zwei andere schöne Bronzelöwen sollen nach seiner Aussage auf nicht ganz rechtliche Weise abhanden gekommen und nach Russland gebracht worden sein. Es sind damit wohl nur die beiden anderen Löwen gemeint, die ihm nicht zu Gesicht gekommen sind.

65) Der Stadt Dantzig historische Beschreibung . . . verfasst und zusammengetragen durch Reinhold Curicken . . . im Jahre Christi 1645 hrgb. von Georg Reinhold Curicke 1686 (Amsterdam und Dantzig 1688) I. Buch S. 59.

66) So ansehnlich wie bekannt auch die Litteratur über Wallenstein ist, so hat man sich doch naturgemäss mehr mit dem Feldherrn und Politiker, mit seiner

Schuld oder Unschuld beschäftigt, als mit dem begüterten und der Kunst nichts weniger als abholden Edelmann, der als baulustiger und prunkliebender Schlossherr eine Betrachtung wohl verdiente. Man muss sich in letzterer Hinsicht vorläufig begnügen mit der Plauderei Hermann Hallwichs „Auf Wallensteins Spuren" (Zeitschrift Daheim XXIII. (1887) S. 424 ff und mit den kurzen, nicht ganz einwandfreien Notizen bei Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland (Stuttgart 1889) S. 11 ff. Hallwich spricht von einem „Adrian da Frisa", einem der tüchtigsten Kunsterzgiesser seiner Zeit" (!), der 1616 eine Anzahl Erzfiguren für Wallenstein lieferte.

[67]) Die von Weigel (Album von Autographen, Leipzig 1849) ausgesprochene Ansicht, dass der Plan zum Palast von Adriaen de Vries herrühre, ist natürlich ebenso irrig, wie die in betreff des Entwurfes und Baues der Bückeburger Stadtkirche, siehe Anm. 59.

[68]) Gurlitt a. a. O. S. 12 u. 13. Ueber den Palast siehe von älterer Litteratur: Schottky, Prag wie es war und wie es ist II. (Prag 1832) S. 51 ff.

[69]) Das Bassin ist 40,5: 41,5 m gross. Eine Abbildung in: Fr. Ad. Scubert und F. A. Borowský, Céchy, společ non praví spiso vaseluv a ů melců či kych. III, Praha Cast II, 47.

[70]) Diese und die noch zu erwähnenden Urkunden sind z. T. zuerst abgedruckt bei Schebek, die Lösung der Wallensteinfrage (Berlin 1881), Beilage 12 S. 599 ff., dann vollständiger nach Mitteilungen des Archivdirektors Ermer bei Ilg I Urkundenanhang No. 13—15 (andere Correspondenz S. 136 ff); der Brief vom 17. Februar 1626 noch einmal bei Böttiger a. a. O. S. 29. — Dass die Ilgsche Darstellung der Thätigkeit Adriaens für Wallenstein bei der Unvollkommenheit des zu Grunde liegenden Dudikschen Materials auch unvollkommen ausgefallen ist, darf nicht wundern. Z. B. macht Ilg aus den „lothern" Laternen, während es luctatores=Ringer bedeudet, aus den fiungi Faune anstatt Flussgötter=fiumi u. s. w.; siehe in betreff dieses Teiles Böttiger a. a. O. S. 27—34.

[71]) Böttiger hat dieses Wort missverstanden und daraus einen verstorbenen Meserau gemacht.

[72]) Ilg hat im Monatsblatt des Altertumsvereins zu Wien IV (Wien 1895 S. 154 nachträglich noch auf drei angebliche Arbeiten des Adriaen de Vries aufmerksam gemacht, auf ein Kruzifix in Lungau bei Salzburg, im Besitz S. Exc. des Grafen von Wilczek, und je ein Werk in Brünn und Klosterneuburg. Da Ilg inzwischen gestorben ist, konnte ich seine etwas geheimnisvollen Angaben nicht kontrolieren. — Herr Dr. Georg Reichenheim in Berlin besitzt zwei unbezeichnete Venusstatuetten aus Bronze auf barocken Sockeln, die er vor 12 Jahren aus Holland gekauft hat. Im Kataloge der Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz (20. Mai bis 25. Juni 1898) sind sie unter No. 423 und 424 als Werke des Adriaen de Vries bezeichnet. Ob mir diese Zuweisung gerechtfertigt erscheint, muss ich bis nach einer Besichtigung der beiden Bronzen, die mir bisher nicht geglückt ist, aufschieben.

[73]) Dobrowsky, Litterarische Nachrichten von einer auf Veranlassuug der böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften unternommenen Reise nach Schweden und Russland (Prag 1796) S. 86. Ilg kannte die Statue, auch ihren jeztigen Aufenthaltsort nicht, schloss aber aus der Jahreszahl an dem dazugehörigen Bronzebecken, 1630, dass sie nicht von Adriaen stammen könne.

[74]) Ueber Wurzelbauer siehe Bergau, die Nürnberger Erzgiesser Labenwolf und Wurzelbauer, Zeitschr. f. b. K. XV (1880) S. 54, wo 1620 als Todesjahr Benedikt Wurzelbauers angegeben ist.

Leipzig,

Druck von Ramm & Seemann.



